

A IDENTIDADE HOMOERÓTICA NA MODERNIDADE LÍQUIDA: OS MONSTROS MARINHOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Alexander Meireles da Silva (UFG – Campus Catalão)¹

Resumo: Este artigo objetiva promover uma leitura da abordagem da identidade homoerótica brasileira pelo escritor gaúcho Caio Fernando Abreu através do conceito do monstruoso. Para este fim, toma-se como corpus os contos “Mergulho I” (1977) e “Terça-feira gorda” (1982). Como a análise demonstra, Caio Fernando Abreu subverte o discurso marginal imposto aos homossexuais, e a sua própria escrita dentro do cânone, com a ajuda de símbolos relacionados a fluídos, tais como a água, o suor, o mar, e bebidas, criando, neste processo, personagens marcados pela fluidez de identidades dentro do zeitgeist da modernidade líquida.

Palavras-chave: homoerotismo; modernidade; monstro; Caio Fernando Abreu.

A enorme repercussão em diversas esferas da sociedade brasileira do beijo gay entre as personagens encenadas pelos atores Mateus Solano e Thiago Fragoso no capítulo final da novela televisiva *Amor à vida*, da Rede Globo, exibida em 31 de janeiro de 2014, atesta a permanência da ideologia heteronormativa na sociedade brasileira do século XXI, cujas raízes no mundo cristão podem ser traçadas até o Levítico e sua advertência sobre a monstruosidade da prática homossexual: “Com homem não te deitarás, como se fosse mulher; é abominação” (Levítico 1993: 86). Esta visão marginalizadora do homoerotismo se aprofundou com os primeiros

¹ Professor Adjunto do Departamento de Letras do CAC/UFG, professor do corpo permanente do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem do CAC/UFG, Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ (2008). E-mail: prof.alexms@gmail.com.

pensadores da Igreja Católica, exemplificados por Clemente e Jerônimo, que no século II e IV da nossa era estabeleceram o código de ética sexual com o princípio de que o sexo para qualquer outro propósito que não fosse a reprodução era uma grave violação que levava a própria natureza a retaliação. Como declarou o imperador Justiniano (522-565 A.D.) ao estabelecer a pena de morte para os homossexuais com base nas ideias dos dois teólogos: “Por causa destes crimes [sodomia] ocorrem fomes coletivas, terremotos e pestes” (Richards 1993: 139). Neste sentido, e como este artigo objetiva demonstrar, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu expõe e subverte este mesmo discurso preconceituoso a partir da construção de um corpo homoerótico alinhado não apenas com o conceito do monstruoso, nos termos propostos por Sergio Luiz Prado Bellei (2000) e Jeffrey Jerome Cohen (2000), mas também com a fluidez identitária característica da modernidade líquida, segundo as ideias de Zygmunt Bauman (2001). Para este fim, tomam-se como objeto de análise os contos “Mergulho I”, publicado na coletânea *Pedras de Calcutá* (1977) e “Terça-feira gorda”, presente na obra *Morangos mofados* (1982).

Os monstros de todos nós

A representação da identidade homoerótica construída por Caio Fernando Abreu, caracterizada pelo signo da marginalidade, apresenta uma estreita relação com o conceito do monstruoso. Afinal de contas, assim como os personagens desajustados e subversores que habitam as narrativas de Caio Fernando Abreu, o monstro encontra no entre-lugar da fronteira o seu (temido) espaço de existência. Como salienta Sergio Luiz Prado Bellei: “o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar” (2000: 11). Mas quais são as dimensões desta fronteira?

Os monstros da modernidade subvertem cada vez mais os limites daquilo que é considerado “normal” ou aceitável e se fixam na fronteira do questionável, daquilo que pode ser visto e entendido de diversas formas. Na verdade, o que o monstro pretende realmente é “pertencer ao humano do que se percebe injusta e brutalmente separado” (Bellei 2000: 17). Como será constatado quando da análise dos contos, este sentimento de injustiça e brutal separação vivenciado pelos monstros desviantes de Caio Fernando Abreu decorre da percepção de que a mesma sociedade moderna que segrega os homossexuais apresenta a mesma angústia identitária destes; algo que vai ao encontro da terceira tese de Jeffrey Jerome Cohen em seu ensaio “Cultura dos monstros: sete teses” (2000): “Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos” (Cohen 2000: 30-31).

Nesse quadro, percebe-se que o monstro surge para evidenciar ou até mesmo para advertir que certos comportamentos e atitudes devem ser questionados enquanto comparados com determinados modelos adotados pela sociedade, já que “o monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil” (Cohen 2000: 30). O papel dessa criatura de fronteira é questionar, ameaçar, inovar, transgredir, problematizar fazendo com que diante disso se instaure uma crise para

que os padrões de normalidade sejam repensados e talvez modificados, a fim de que todas as formas de pensamento e ação tenham espaço e possam ser discutidas. Nas palavras de Julio Jeha em “Monstros como metáforas do mal” (2007): “Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas” (Jeha 2007: 21).

Chama a atenção neste ponto como essas criaturas corruptoras provocam repulsa e causam ameaça àqueles alinhados com o é instituído como normal. Através dos personagens de Caio Fernando Abreu, é possível perceber como os monstros são vistos pela sociedade, já que a “identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro” (Cohen 2000: 35). Não à toa, Caio Fernando Abreu apresenta personagens que transgridem fronteiras e subvertem as normas. São aqueles considerados “pervertidos” que, como tais, precisam ser controlados pelo sistema. Afinal de contas, como coloca Jeha: “matando-se o monstro, volta-se à normalidade” (2007: 110), ou seja, a busca da normalidade só é alcançada com o extermínio desses monstros, responsáveis por desestabilizar todo um sistema que, na verdade, já se encontra desestabilizado pelo ritmo intenso da modernidade, levando o sujeito a tentar se adaptar a essa fluidez, “caracterizada como um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior” (Harvey apud Hall 2006: 16).

Como era de esperar, essa realidade que ganhou força ao longo do século vinte chamou a atenção do universo artístico e a partir da década de sessenta uma “nova sensibilidade” (Sontag apud Storey 1998: 147, tradução nossa) já podia ser percebida, denunciando os efeitos das transformações finisseculares que subverteram os limites modernistas estabelecidos entre “Alta” e “Baixa” cultura, consideração esta que vai ao encontro da afirmação de Hutcheon, quando assevera que “o pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente” (Hutcheon 1991: 52), demonstrando com isso que as diferenças contribuem para mostrar que o sujeito “ex-cêntrico” é capaz de se adaptar e se inserir criticamente nessa ideologia dominante. Como tal, o Pós-modernismo questiona e provoca uma inquietação diante dessa provisoriedade de identidades e das dúvidas daqueles que buscam incessantemente por respostas relativas a essa crise de valores, de pensamentos e sentimentos.

Sem dúvida, o que este novo momento cultural quer não é negar o sujeito, e sim situá-lo (Hutcheon 1991: 71) no contexto de recorrentes mudanças e transformações, pois “o diferente e o paradoxal fascinam o pós-moderno [...]. O mesmo ocorre com o múltiplo e o provisório” (Hutcheon 1991: 72). Desta forma privilegia-se o descontínuo, o híbrido e o incerto, porque é através desses sujeitos marginalizados que a inovação é estabelecida. Ainda segundo a crítica:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (Hutcheon 1991: 98).

Cabe destacar aqui que o Pós-modernismo não subverteu a importância do centro na sociedade, pois é através dele que se questiona a valorização das

diferenças, da marginalidade, dos sujeitos que cruzam as fronteiras do preestabelecido e que contestam os valores sociais em busca de uma nova realidade que prestigie também os seres que ocupam uma posição descentralizada, porém não menos importante. Esta é exatamente a postura dos personagens de Caio Fernando Abreu, cuja monstruosidade se constrói pela adoção da liquidez identitária que subverte a própria concepção de identidade, tornando-os monstros aos olhos da sociedade; postura esta, de fato, também vivenciada pelo escritor gaúcho devido à fama de maldito e pesado pela crítica literária brasileira. A isso, o autor de “Mergulho I” e “Terça-feira gorda” responde: “Eu não sou pesado, mas sim a realidade” (apud Bessa 2006: 5). A pesada realidade à qual Caio Fernando Abreu faz menção é retratada por novas experiências literárias, exemplificadas pela releitura de temas tradicionais e a incorporação de outras linguagens. Dentre os vários pontos que poderiam ser explorados aqui, optou-se, neste trabalho, promover uma leitura dos personagens de Caio Fernando Abreu pelo prisma do monstruoso, como se vê no ser aquático de “Mergulho I”.

“Mergulho I”: o monstro ganha (e perde) forma

“Mergulho I” exemplifica como Caio Fernando Abreu aborda a questão da crise das identidades através da utilização de imagens e símbolos ligados a líquidos, como a água e o mar, ou outros fluidos, como suor e mesmo o sêmen. A leitura aqui realizada demonstra como estes sujeitos, tomados aqui como “monstros marinhos”, apresentam uma fluidez identitária provocada pela pressão da sociedade para que o indivíduo se renda a um sistema normativo rígido, que impõe um tipo de comportamento no qual nem todos os sujeitos se enquadram. Em relação a isso, Bauman argumenta:

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada ‘liquefação das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase ‘sólida’ da modernidade para a ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças. Num ambiente fluido, não há como saber se o que nos espera é uma enchente ou um seca – é melhor estar preparado para as duas possibilidades (2005: 57-58).

Indo ao encontro das colocações de Bauman, a leitura da personagem do conto permite vislumbrar um processo de descoberta, de transformação no sentido de se encontrar e se revelar, simbolizando o processo de fragmentação identitária. Este processo tem início quando o protagonista percebe, em uma manhã, que gradualmente começa a sair água de dentro dele: “[quando] se curvou para amarrar o cordão do sapato é que percebeu que o barulhinho vinha do chão e, mais atentamente curvado, atentamente curvado, exatamente de dentro do próprio pé esquerdo” (Abreu 1996: 4).

Como é característico da literatura pós-moderna, “Mergulho I” se articula através do emborramento dos limites entre os gêneros literários, principalmente dos gêneros ligados à cultura popular ou de massa, visto que estas narrativas foram historicamente utilizadas para promover e sustentar uma ideologia excludente em relação a diferentes grupos minoritários, tais como o conto de fada com sua representação maniqueísta da mulher por meio de apáticas princesas, malévolas bruxas e madrastas, e a ficção científica, cujos monstros invasores são incorporações da ansiedade da ideologia branca norte-americana sobre raça e sistemas políticos (Roberts 2000: 118). No caso deste conto, é a partir da abordagem simbólica do real do Realismo Mágico, outra vertente do modo fantástico do qual Caio Fernando Abreu era leitor confesso a partir da leitura de, dentre outros, Julio Cortázar, que o monstro de “Mergulho I” ganha forma, ou melhor, perde sua forma para assumir sua monstruosidade líquida.

Compreendido aqui como um tipo de narrativa em que, como propõe William Spindler, “o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto” (1993: 81) o Realismo Mágico desenvolvido no contexto latino americano surgiu e mantém uma orientação claramente contestadora do *status quo* dada às particularidades da constituição híbrida da população local, além das incertezas políticas e econômicas que marcaram os regimes de governo dos países do continente (Zamora 2005: 30). Em “Mergulho I” o caráter contestador do Realismo Mágico apontado por Lois Parkinson Zamora surge como veículo para registrar o impacto da gradual liquefação do personagem sem que a explicação para este fenômeno necessite ser exposta. Da mesma forma, como observado em outras narrativas deste gênero, o conto mostra que no começo o personagem não ligou muito para o fato de estar saindo água de dentro do seu pé, mas depois, quando foi amarrar o cordão do sapato do pé direito, “voltou a ouvir o mesmo barulhinho e sorriu para as obturações refletidas no espelho: dois pés, duas fontes, duas alegrias” (Abreu 1996: 4). Neste ponto cabe destacar que se ao longo do texto não há referência direta entre o homossexualismo do personagem e sua liquefação, também não há elementos que invalidem esta leitura. De fato, essa abertura interpretativa se configura como a principal força do conto, pois aponta para a aproximação entre a condição do indivíduo líquido, no sentido baumaniano, caracterizado pela fluidez das identidades em trânsito, e a condição homoerótica, marcado pela transição líquida entre os gêneros. Este fato denuncia a contradição do preconceito contra os homossexuais que, de fato, se colocam como incorporações da modernidade líquida, assumindo, assim, outra faceta do monstro enquanto arauto da modernidade: “Os monstros são nossos filhos. [...] Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão” (Cohen 2000: 54-55).

Portanto, seria um equívoco que o indivíduo tivesse que viver aprisionado em uma só personalidade, em um só comportamento, se é que isso seja sequer possível, pois a modernidade líquida vem para contribuir e influenciar que o sujeito tenha liberdade de escolha e possa escapar da normatização intrinsecamente vinculada à noção de identidade. É essa reflexão que Caio Fernando Abreu propõe ao leitor - que este repense a questão da fragmentação de identidades e até que ponto temos que

nos sufocar em um determinado rótulo ou estereótipo, com o do personagem do conto que, “ao abotoar as calças, sentiu o umbigo saltar exatamente como uma concha empurrada por uma onda mais forte e, logo após, o mesmo barulhinho, agora mais nítido, mais alto” (Abreu 1996: 4). Era como se uma nova forma de se relacionar com o mundo e com ele mesmo estivesse surgindo, algo tão forte e intenso que transbordava e não poderia ser contido por normas e comportamentos, pois era a sua sexualidade que tinha a necessidade de aflorar para que ele se libertasse das amarras sociais que o impediam de se assumir, amarras essas como o preconceito, a repressão, a marginalidade, pois ser homossexual representa ser um monstro desviante dos valores sexuais vigentes.

O medo, o receio e a opressão muitas vezes fazem com que os sujeitos neguem o ato de experimentar, temendo não conseguirem se adaptar e se integrar aos demais: “foi então que a água começou a jorrar boca afora. Primeiro em gotas, depois em fluxos mais fortes, ondas, marés, até que um quase maremoto o arrastou para fora do banheiro” (Abreu 1996: 5). Essa fluidez só demonstrava a necessidade dele em extravasar, se libertar dos rótulos, das armaduras, ficando assim mais leve. De acordo com Bauman: “a extraordinária mobilidade dos fluidos é que os associa à ideia de ‘leveza’” (2001: 8). Era assim que o personagem queria se sentir leve e livre para viver de forma tranquila, sem se preocupar com os julgamentos alheios:

espantado, tentou segurar-se no corrimão da escada, chegou a estender os dedos, mas não havia dedos, só água se derramando degraus abaixo, atravessando o corredor, o escritório, a pequena sala de samambaias desmaiadas (Abreu 1996: 5).

Assim, num crescendo, o sujeito foi se transformando em água indo à busca da sua liberdade, refletindo como a água e outros símbolos relacionados – mar, lago, lágrimas, suor são elementos recorrentes na ficção de Caio Fernando Abreu e que podem ser percebidos em diferentes contos e novelas que tocam no tema da homossexualidade, tais como “O marinheiro” (1983) e “Garopaba *mon amour*” (1987), colocando-se como um símbolo da liquefação da identidade não apenas do homossexual enquanto ser transgressor de categorias, mas também do próprio indivíduo face a modernidade líquida: “antes de atingir o patamar de entrada ele ainda, pensou que seria bom, agora, não ser mais regato, nem fonte, nem lago, mas rio farto, caminhando em direção à rua, talvez ao mar” (Abreu 1996: 5). Chama a atenção aqui a imagem do mar nos termos apontados por Chevalier e Gheerbrant:

Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (2012: 592).

Mais até do que sua forma humana, o protagonista do conto abandonou sua identidade enquanto conjunto de elementos identificáveis e fixos para abarcar a diferença e o móvel. A sua fluidez representou a fuga de uma prisão da alma, da

identidade que o sufocava: “mas quando as ondas mais fortes rebentaram a porta de entrada para inundar o jardim, ele se contraiu, se distendeu e cessou, inteiro e vazio” (Abreu 1996: 5). Percebe-se então que ao chegar à rua, ele se torna indistinguível dos outros, isso pode ser lido como o fato de que assim como ele, muitos também estão em liquidez identitária, não estável, fragmentada, o que pode ser interpretado tanto como o fato da identidade na modernidade líquida ser assim ou de existirem outros com a homossexualidade também transbordando, pois ele notou que “não passava de uma gota na imensa massa de água, que descia das outras casas inundando as ruas” (Abreu 1996: 5). Desta forma, o conto termina com o protagonista se percebendo entre outros seres que, assim como ele, buscam seu lugar em um mundo monstruoso.

“Terça-feira gorda”: quando monstros se encontram

Ainda que seja um dos contos de Caio Fernando Abreu mais conhecidos pelo público e pela crítica literária brasileira, “Terça-feira gorda” revela na exploração do tema dos elementos líquidos, aqui vinculados principalmente as secreções corporais, a continuidade de sua força como narrativa motivadora de novos olhares sobre o espaço reservado ao corpo homoerótico na modernidade líquida. Como enredo, o conto descreve uma história de paixão entre dois homens que se conhecem na última noite de carnaval e logo se sentem atraídos um pelo outro, sendo tomados por um desejo incontrolável que supera até mesmo a necessidade de conhecerem o nome, profissão ou idade um do outro, ou seja, conhecerem a identidade um do outro. O que eles almejam de fato é o contato físico o mais rápido possível para que possam, assim, saciar a sede de desfrutar do prazer oferecido pelo corpo do outro, em um momento amoroso, que seria curto, porém intenso e marcado pela comunicação através de gestos e olhares que também despertaram a reação dos que consideraram aquela cena como algo monstruoso e que, como tal, deveria ser rechaçado.

Utilizando da perspectiva do narrador em primeira pessoa, chama a atenção desde o início do conto a função dos líquidos. Aqui este simbolismo se faz notar tanto no reforço a mixórdia de estímulos e sensações condizentes com o espírito do carnaval quanto no estabelecimento da identificação e contato entre os amantes:

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que nem eu identificava mais, passando de mão em mão dentro dos copos de plástico (Abreu 2005: 56).

A utilização do narrador em primeira pessoa destaca a preocupação de Caio Fernando Abreu em levar o seu leitor a se sentir parte integrante dos acontecimentos que se desenrolam, despertando nele um sentimento de revolta, culpa ou medo. O narrador personagem envolve o leitor de tal maneira que este quando cai em si se vê entregue àquela atmosfera que pode ser tanto de desejo e prazer quanto de revolta e

dor, e é justamente isso que ocorre no caso da narrativa de “Terça-feira gorda”. No que se refere ao narrador em primeira pessoa, Franco Junior declara que a escolha de um narrador protagonista neste conto funciona como estratégia de construção de empatia:

o conto convida o leitor a partilhar, ao ler, da dor e da experiência de violência vivida, que registra o fascínio do jogo erótico e o horror da surpresa funesta que sobre ele se abate, [conquistando] o leitor pela pungência. Trata-se de uma estratégia de comoção [...]. A escolha de um narrador protagonista confere sinceridade e valor de verdade ao fato narrado (2000: 91).

Alinhado com a colocação de Franco Junior, algo que chama a atenção na escrita de Caio Fernando Abreu não apenas neste conto, mas também em outros, é sua opção pela representação de relacionamentos homoafetivos que fujam do estereotipo de personagens com traços ou comportamentos femininos, subvertendo desta forma a expectativa de passividade de um dos sujeitos. De acordo com Camargo fica evidente que

a representação dos corpos masculinos de dois personagens que têm uma relação homoerótica estabelece uma ruptura com aquelas representações estigmatizadas em relação aos homossexuais como um ser efeminado ou afetado, cujos traços e atitudes assemelham-se aos do gênero feminino (Camargo 2010: 118).

Em relação ao movimento dos corpos e a sensualidade observada e descrita nos gestos dos personagens, fica comprovado o desejo, a vontade e a atração que um sente pelo outro em uma descrição que muito remete ao ritual empreendido pelas bacantes, seguidoras do deus romano Baco, o Dionísio da cultura grega, deus da libertação das proibições e dos tabus (Chevalier, Gheerbrant 2012: 340). As praticantes desse ritual se entregavam de corpo e alma através de um ritual orgiástico que envolvia todo o corpo em movimentos que provocavam delírio e êxtase, no mesmo jogo de sedução que ocorre entre os personagens ali naquele baile de carnaval:

Havia o movimento, a dança, o suor, os corpos meu e dele se aproximando mornos, sem querer mais nada além daquele chegar cada vez mais perto. Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem também (Abreu 2005: 56-57).

Mais uma vez, assim como em “Mergulho I”, Caio Fernando Abreu faz uso de imagens ligadas a fluídos para marcar a opção homoerótica de seus personagens, e o conseqüentemente escape da identidade enquanto construto social. A menção a “onda” e seus movimentos permite a associação deste símbolo com as expectativas dos amantes, visto que, como aponta Chevalier e Gheerbrant, ela “indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, na existência” (2012: 658). Essa era a conduta que as personagens almejavam adotar, uma postura que rompesse com os padrões tidos como “adequados” para que assim se sentissem livres. A onda, aliada a menção ao suor que estabelece o contato entre os dois, simboliza transição, mudança, fluidez, descontinuidade, abandono de uma vida e despertar para a diferença, para uma vida mais intensa, mais verdadeira, alinhada não apenas com as ideias de Bauman sobre a modernidade líquida, mas também com outra epíteto de Dionísio – “O deus da transformação” (Brandão 1987: 115).

Oscilando entre o sagrado e o profano, a presença do deus grego também se faz sentir na releitura do ritual dionisíaco disponível no conto uma vez que na Antiguidade, como parte da celebração divina, as bacantes eram ritualisticamente perseguidas pelo sacerdote de Dionísio até a praia. Lá elas eram simbolicamente sacrificadas e, depois, purificadas pela água (Brandão 1987: 115-116). Em “Terça-feira gorda”, no entanto, essa perseguição objetiva a morte efetiva dos amantes, tornando a praia um abrigo para os monstros marinhos do escritor gaúcho contra a crescente hostilidade perpetrada pelos carnavalescos. Esta violência, inicialmente apenas verbal, começa a partir do momento em que os dois rapazes começam a se acariciar. No entanto, a agressão logo passa a ser física: “Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse. E fomos saindo colados pelo meio do salão, a purpurina da cara dele cintilando no meio dos gritos” (Abreu 2005: 58).

“Loucas”. As palavras desferidas pelos agressores do baile de carnaval contra os dois seres monstruosos diante deles evidenciam a percepção do homossexualismo pela sociedade heteronormativa e traz à mente a noção de biopoder foucaultiano: “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia, mais sadia e mais pura” (Foucault, 2005: 305). “Pura” é aqui a palavra chave que denuncia não apenas a posição da ideologia heterossexual, mas também reforça a impureza, a heterogeneidade, a não-fixidez das personagens, tornando-os monstros sociais:

O discurso homofóbico apresenta o homossexual como uma espécie de criatura contraditória e impossível, pois é, ao mesmo tempo, um ser inadaptado socialmente, uma espécie de ‘monstro’ raro antinatural, um ser que representa o fracasso moral e, sobretudo, um pervertido sexualmente (Marques Filho; Camargo 2007: 78-79).

Reforça essa leitura da transgressão dos limites entre o sagrado e o profano o fato do conto transcorrer em uma “Terça-feira gorda” em referência ao último dia em que os cristãos podiam cometer os excessos antes do período da quaresma, um período de jejum tanto de sexo, quanto de todos os tipos de festividades. O carnaval, por sua vez, é uma época em que há uma tolerância para a flexibilidade de

identidades, para a prática de pequenas loucuras e transgressões, porém essa narrativa é um exemplo de que mesmo num período em que tudo é permitido, ainda existem mascarados hipócritas e inconformados com a postura que alguns sujeitos como esses personagens adotam. Em relação a essa contradição, Franco Júnior ressalta que

o carnaval torna-se, no conto, signo de uma ironia amarga: a intolerância tropical manifesta-se nele e, mais, por meio dele. Repressiva e dissimulada, a sociedade que celebra o Momo é a mesma que, ambivalente com a identificação de limites, reage violentamente quando, por alguma razão, os limites tornam-se claros (2000: 92).

Apesar de todos os empecilhos e olhares de desaprovação, os dois não se importavam com nada, queriam apenas viver de maneira intensa aquela paixão de carnaval em muito semelhante à celebração dionisíaca: “tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia [...]. A gente foi rolando até onde as ondas quebravam para que a água lavasse e levasse o suor e a areia e a purpurina dos nossos corpos (Abreu 2005: 58-59). A água do mar levou para longe o suor e a areia que representavam as imundícies de uma sociedade repressora, ali naquele instante, como monstros marinhos, estavam purificados pela água do mar estando então prontos a mudanças e transformações. Até aquele momento tudo estava bem e ambos se admiravam, “iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos” (Abreu 2005: 59). No entanto, logo após concretizarem essa cena de amor, eis que o bando de mascarados surge para interromper e agredir aqueles pobres indefesos:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai, ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (Abreu 2005: 59).

Os mascarados desse conto representam a sociedade que se veste de máscaras todo o tempo para que possa ofender sem se sentir ameaçada. Ela pune qualquer ato considerado abusivo ou fora dos padrões. A repulsa, a violência e o ódio motivaram a morte de um dos personagens de forma trágica. A partir do momento que não utilizaram máscaras, passaram a representar uma ofensa e diante disso, um dos personagens pagou com a própria vida, como relata a seguinte passagem:

Fechando os olhos então como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele sambando, vindo em minha direção. Depois a Plêiades, feito uma

raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (Abreu 2005: 59).

A partir destas três imagens ligadas ao divino indicando os momentos da narrativa: o suor, como sinalizador do espírito da vida, as Plêiades, remetendo a dança celestial e o figo, associado a abundância, que ao se arrebentar no conto indica uma vida plena que se esvai, em outro líquido, o sangue criminal, Caio Fernando Abreu reforça o uso do carnaval como uma festividade que proporciona e leva os indivíduos a se entregarem aos prazeres e desejos reprimidos onde, “a norma do recato é substituída pela ‘abertura’ do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer” (Damatta 1997: 140). O autor ameniza a morte do personagem através do uso dessa metáfora do figo como forma de chocar menos e sensibilizar mais, a metáfora também figura a imagem da destruição de um ser indefeso, como se fosse um fruto que se esmaga indiferente (Camargo 2010: 128).

Guardando os portões da diferença, anunciando a crise do seu tempo, provocando fascínio e repulsa com seu corpo subversor, o monstro tem vigiado ao longo dos séculos, de sua posição marginal, os rumos da civilização. Se na Idade Média esta criatura se colocava como aviso de advertência sobre os perigos de se desviar de Deus, hoje este ser, como os monstros marinhos de Caio Fernando Abreu em “Mergulho I” e “Terça-feira gorda” é arauto de uma modernidade líquida que convida a renovação, a mudança, a aceitação do heterogêneo, de forma a, assim, reiterar a etimologia do monstro enquanto ser que mostra os temas de seu tempo e provoca reflexões sobre os mesmos. Dentre estes temas, a questão da identidade na pós-modernidade ocupa lugar central nos dois contos analisados aqui através da subversão do monstro a fixidez e a normatização presente no conceito de identidade. Esse é o quadro apresentado em “Mergulho I”, cuja estrutura fantástica alicerçada na temática da metamorfose é usada pelo escritor gaúcho para construir (ou desconstruir?) um ser aquático disforme que ao tomar as ruas encontra mais criaturas como ele: desafiadores de fronteiras e de identidades. Retomando assim a visão coheniana do monstro como espelho de nós mesmos, “Mergulho I” permite enxergar em suas páginas uma possível crítica de Caio Fernando Abreu ao fato de que a marginalidade reservada ao homossexual acaba por oprimir também todos que se encontram na modernidade líquida. Esta mesma opressão encontra sua expressão maior em “Terça-feira gorda”, em que dois homens em um aberto relacionamento homoafetivo despertam a abjeção nos participantes de um baile de carnaval. Esta abjeção kristevaniana, perturbadora da identidade, da ordem e do sistema, e que leva os dois amantes a serem perseguidos até a praia, também revela o que nos desperta fascínio por ser escondido, sufocado e descartado. Mais uma vez, o medo do monstro esconde na verdade um desejo por ele, pela sua condição subversora das normas e da identidade. Todavia, em “Terça-feira gorda” o medo prevalece e, vendo-se refletidos nas duas criaturas aquáticas de Caio Fernando Abreu, os carnavalescos destroem seu reflexo sufocado.

HOMOEROTIC IDENTITY IN LIQUID MODERNITY: CAIO FERNANDO ABREU'S MARINE MONSTERS

Abstract: This article aims to promote a reading of Caio Fernando Abreu's approach to Brazilian homoerotic identity through the monstrosity concept. To achieve this goal, it is considered the corpus composed by the short stories "Mergulho I" (1977) and "Terça-feira gorda" (1982). As the analysis demonstrates, Caio Fernando Abreu subverts the marginal discourse imposed on homosexuals, and on his own writing within the canon, by means of symbols related to fluids, such as water, sweat, sea and beverages, creating, in this process, characters marked by the fluidity of identities within the *zeitgeist* of liquid modernity.

Keywords: homoeroticism; modernity; monster; Caio Fernando Abreu.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Mergulho I. In: _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 11-13.

_____. Terça-feira gorda. In: _____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, pp. 32-35.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2006 (Coleção melhores contos), pp. 5-10.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Revendendo as margens: a (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*. (Tese de Doutorado). Brasília: UnB, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 26 ed. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz T. (org). *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 23-60.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em “Terça-Feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Expressão*, n. 01. Santa Maria, 2000, pp. 91-96.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KINSEY, Alfred C.; POMEROY, Wardell; MARTIN, Clyde E. *Sexual Behavior in Human Male*. Philadelphia: W. B. Saunders, 1948.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LEVÍTICO. In: *BÍBLIA SAGRADA*. 2 ed. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, pp. 70-94.

MARQUES FILHO, Adair; CAMARGO, Flávio Pereira. Identidade homossexual e homoerotismo em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Revista OPSIS*, v. 7, n. 8, 2007.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Trad. Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000 (The New Critical Idiom).

SOUSA JUNIOR, José Luiz Foureaux de (org). *Literatura e Homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci Editora, 2002.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. Trad. Fábio Lucas Pierini. In: *Forum for modern language studies*. Oxford: Oxford University Press, 1993, v. 39, p. 75-85. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/65457778/SPINDLER-Realismo-magico>>, acesso 25 mai 2013.

STOREY, John. Postmodernism and Popular Culture. In: SIM, Stuart (ed). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 1998, pp. 147-157.

ZAMORA, Lois Parkinson. Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Jorge Luis Borges and Gabriel García Márquez. In: HART, Stephen M., OUYANG, Wen-Chin (ed). *A Companion to Magical Realism*. New York: Tamesis, 2005, pp. 28-45.

ARTIGO RECEBIDO EM 21/02/2014 E APROVADO EM 11/06/2014