

O ESPAÇO HOMOAFETIVO EM CAIO FERNANDO ABREU

Antonio Eduardo de Oliveira

Resumo: *Este artigo enfoca as representações de espacialidade relacionadas à metáfora do armário na obra de Caio Fernando Abreu, tomando as citações cinematográficas como produtoras de identidade de performance.*

Palavras-chave: *literatura; cinema; queer theory.*

A teoria anti-homofóbica abordada por Eve Kosofski Sedgwick no ensaio "*Epistemology of the closet*" (1990) destaca nos estudos gays e lésbicos a metáfora do "armário", aplicada ao estudo da literatura norte-americana e europeia. A sistematização teórica de Sedgwick propagou-se e tem exercido ampla influência nos estudos de gênero tanto no campo literário como em diversas áreas de estudo das ciências humanas. Michael Brown, em *Closet space: geographies of metaphor from the body to the globe* (2000), retoma o conceito de armário de Sedgwick de forma instigante e o aplica aos estudos de espacialidade. Brown (2000, p. 1, tradução nossa) alerta-nos para o fato de que o "armário não é apenas uma metáfora que apaga e esconde as sexualidades gays", enfatizando que ela funciona em diversos modos metafó-

ricos "e que existem outras formas de se enfocar o signo teoreticamente". Essas outras formas seriam enfoques fenomenológicos, semióticos, culturais, psicanalíticos e até históricos. Brown associa Sedgwick à teoria de performance de acordo com princípios de Austin e Derrida, teorizando sobre os performativos lingüísticos, sintetizados no princípio de que os falantes fazem algo em decorrência da fala deles e que se inserem numa cadeia de repetições. Isto significa que "a linguagem é performática no sentido de que ela não apenas transmite informações mas executa atos por repetição de práticas discursivas ou modos de executar coisas" (CULLER, 2000, p. 96, tradução nossa). Associando este princípio à *queer theory*, Brown dá-nos o exemplo do ato de fala no momento em que o indivíduo profere sua saída do ar-

mário. Ele relaciona a visão performática da lingüística à visão de performance de Judith Butler, no campo dos estudos *queer*. Tão precursora e influente para os *queer studies* quanto a teoria anti-homofóbica de Sedgwick, a teoria da performance de Butler é voltada para gênero e sexualidade. Nela nos deparamos com discussões a respeito da resistência a estruturas de poder do tipo sexo, classe, e gênero e como elas permanecem oprimindo o sujeito. Para Butler, as categorias fundamentais de identidade são produções culturais e sociais.

Recorremos, assim, a esse *corpus* para abrir perspectivas de abordagem da obra de Caio Fernando Abreu e colaborar com a constituição crítico-analítica dos estudos *queer* no Brasil. Reconhecemos modos de representação homoafetivas, na obra deste autor, os quais podemos mapear partindo da metáfora do armário como metáfora de sua própria escritura. Esta elabora-se na forma de um motel, ou na forma de um vão na "parede" das representações homogêneas. Neste lugar imaginário guardam-se lembranças, sonhos, desejos que conflitam com o universo do simbólico. Buscamos traçá-lo, tomando imagens de especialidades convergentes com as narrativas cinematográficas, no que concerne ao regime de projeção de identidades de performance. Tal procedimento reportaria ao fato de que o trabalho de Caio Fernando Abreu opera nos limites entre o processo de desmontagem do eu identitário e a montagem de novas subjetividades. A cultura do cinema e seus ícones consistiria numa maneira de penetração de fronteiras imagens-desejo que as sensibilidades "marginais" colorariam, dando expressão a outras reorganizações espaço-afetivas.

Vale considerar que Brown apóia-se nos princípios acima citados para focar a temática das manifestações do armário no espaço social, objetivando "repensar a epistemologia do armário de forma a se perguntar como representarmos o mundo" (BROWN, 2000, p. 148). Ele também percebe que existem variedades de manifestações do armário como as culturais e geográficas e observa que o ato de alguém mentir ou manter-se em silêncio quanto à sua sexualidade homossexual tem um valor performático de repetição de "feitura" do armário, podendo ocorrer uma espacialidade do armário no silêncio. Baseados principalmente nas idéias de Brown referentes ao funcionamento diversificado da metáfora do armário e de que este permanece na espacialidade do silêncio, passaremos a abordar, na obra de Caio Fernando Abreu, a problematização da saída do armário, entendendo este enquanto signo performático que reúne signo e letra, a fim de encenar o fenômeno do homotrotismo.

Na ficção de Caio Fernando Abreu, o armário constitui-se como um espaço de refúgio memorialista revelado para o leitor através da espacialidade narrativa criada pela presença constante de referências cinematográficas, um recurso que denominaremos como "cinema interior" da narrativa, e também pela recorrência a evocações musicais. Iremos priorizar as manifestações fílmicas e seu significado na narrativa, considerando a ênfase na função icônica de seu discurso que nos leva à reinterpretação das imagens simbólicas circulantes na cultura de massa. Convém lembrar que Caio não se via como um autor *gay*, mas também jamais se posicionou no "armário", tendo declarado numa entrevista:

Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou *gay*. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado. Se você é sexuado, tem mil maneiras de exercer a sua sexualidade com mulher, homem, vaca, criancinha, velhinho, com buraco de fechadura. E se nós formos comportamentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora *gay*, numa livraria *gay*, que vai ser lido apenas por *gays* (BESSA, 1995, p. 8).

A metáfora do armário em Caio identifica-se ora no corpo da cidade, ora no corpo do discurso. Não se dá uma recorrência ao espaço de uma geografia subjetiva onde personagens optam pelo silêncio para esconder e disfarçar a homossexualidade. Eles, no entanto, criam um planeta particular. Uma espécie de cidade cenográfica onde se dramatizam as relações de exibição do corpo homoerótico. Imersos na introspecção, defendem-se contra o isolamento urbano, refugiando-se em repetidas alusões cinematográficas e da cultura de massa. É projetada uma geografia individual imaginária, em que astros, estrelas, figurantes secundários constituem-se em viventes narrativos.¹ Dois contos incluídos na coletânea *Morangos mofados* (1995) – “Aqueles dois” e “Sargento Garcia” – foram escolhidos por trazerem as temáticas do encontro com o outro e o ritual de iniciação, na trama da homoafetividade.

O enredo de “Aqueles dois” consiste no encontro de dois colegas de escritório que se envolvem de forma amorosa e recebem a hostilização dos colegas de trabalho. Neste conto, é traçado um perfil de subjetividades clichêizadas, habitantes de um universo árido, representado pela rotina e por uma repetição tão

sufocante, que se equipara a “um deserto de almas” (ABREU, 1995, p. 131). Os dois amigos Saul e Raul orgulhosamente se excluem desse grupo. A narrativa, delimitada por um tom subjetivo, afetuoso e irônico, resulta numa espécie de conto de fada *gay*, do qual o maravilhoso surge numa representação de espacialidade “mágica”, um território amoroso criado pelos personagens, em que a liberdade e a sobrevivência são tocadas pela magia do amor e de sua descoberta num rito de iniciação que eles devem atravessar. O desejo homoerótico é produção. É a produção de uma epistemologia do outro. Um conhecimento, uma língua, uma lógica, um valor nos quais o outro ganha atualidade de representação e torna-se sujeito da produção e da recepção na cena política, artística e sociocultural. Enfim, uma epistemologia da alteridade. O outro homoerótico é solitário, angustiado. Descreve-nos o narrador: “Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma também em nenhuma outra – a não ser a si próprios” (ABREU, 1995, p. 135). Solidão que remete a personagens enigmáticas do cinema. Produz-se um espaço cinematográfico e especial no texto de Caio, elaborador de uma cartografia homoafetiva² que expõe a agressão homofóbica do mundo externo, onde aqueles que o habitam são atores de uma agonística de valores, identificados aos confinados, dadas as amarras impostas pela cultura. Mundo que se identifica com uma clínica psiquiátrica, com seus habitantes destinados a serem infelizes para sempre, na versão “realista” e trágica, que o narrador faz da narrativa do conto de fada. O conto, ao mesmo tempo, parece fazer um registro circense. É como se o narrador de Caio Fernando Abreu quisesse indicar a existência virtual de um gê-

nero homoerótico no cinema, na música popular, nas formas artísticas da indústria cultural, estas evidenciadas, principalmente, pela produção norte-americana.

O significado da metáfora do armário como o local seguro para guardar segredos sexuais surge em Caio como o local onde afetos homoeróticos são recolhidos e secretados. Em "Aqueles dois", Saul e Raul jamais verbalizam para a população hostil do escritório a frase "somos gays", mas eles executam-na na performance como linguagem, fazendo da companhia um do outro um jogo de repetição e sinais. Um jogo de desvelamento do processo de saída do armário é elaborado para o leitor nas repetidas alusões ao cinema e às referências musicais que comporiam marcas de expressão de gênero sexual. Os dois são aficionados de cinema e velhos boleros em espanhol, mostrando também que transitam entre registros culturais de alma latina. Ironicamente, Raul e Saul "não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las" (ABREU, 1995, p. 134). Eles vivenciam isso como um estado "poético", um sentimento de formas emergentes. Cabe ao narrador a tarefa de decifrar o mapeamento afetivo dos dois namorados através do território de citações abertas pela cultura. Esta espacialidade "artificial" produz espaços pequenos de liberdade. Portanto, das constantes idas de Raul e Saul ao cinema, forma-se uma via de escape do território do "deserto das almas": "Outros filmes viram nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas" (ABREU, 1995, p. 137).

O cinema também oferece pistas para a compreensão das fontes inspiradoras da composição dos territórios homoafetivos elaborados por Caio. Por isso destacamos a recomposição da filmografia formulada na narrativa. Vejamos o seguinte: Saul assiste ao filme *Infâmia* (1936) de William Wyler, cujo título original é *These three* (1936) e que se baseia numa peça da escritora norte-americana Lillian Hellman (1905-1985), chamada *The Children's hour* (1936). O próprio Caio sutilmente destaca a importância da filmografia presente na narrativa. É o que percebemos na pequena nota esclarecedora no próprio texto sobre o filme *Infâmia*. No entanto, na tradução de E. A. Lacey do conto para o inglês,³ o filme que Saul vê é *The little foxes* (1941), inspirado numa outra peça de Lillian Hellman, que trata da malevolência da ganância humana.

The Children's hour (1934), que trata da acusação de uma estudante do lesbianismo de duas de suas mentoras, poderá ter sido a fonte de inspiração para Caio abordar a temática de homoeroticidade em "Aqueles dois". O segundo filme explicitado na narrativa é uma *Vaga Estrela da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, que aborda a temática do incesto, enquanto a terceira referência apenas surge de forma vaga, alusiva, como "o último filme de Jane Fonda" (ABREU, 1995, p. 139). Seria provavelmente *Julia* (1987), de Fred Zinneman, onde a temática do lesbianismo é destacada.

Esses filmes e peças influem na construção do espaço de armário na obra de Caio de maneira a criarem um efeito de câmara "escura", uma sucessão de formas de encaixe, cuja sintaxe do desejo e da homoafetividade conduz o leitor

a leituras de espacialidades que este deve percorrer como um labirinto de projeções e mitos pessoais. Nisso, a performatividade de identidades recebe um investimento que remete a problematizações entre o que é local, nacional e global, expressado em subjetividades constituídas nas culturas contemporâneas.

O segundo conto que abordamos, “Sargento Garcia,” mostra a primeira experiência sexual do protagonista com um sargento do exército. O “armário” contém a expressão latente da homoafetividade no espaço geográfico do quartel, onde flui um ritual de iniciação *gay*. A descrição da cartografia do desejo inscrito no corpo do protagonista contrapõe-se à descrição visual do desfecho do dia, alusão metafórica do fim de uma era e a demarcação de um novo espaço do território afetivo. É o que percebemos no fascínio sexual afetivo de Hermes pelo modelo de masculinidade cobiçado no Sargento Garcia:

Pisou o cigarro com o salto da bota. Cuspiu de lado. -Descan-sar! Girou rápido os calcanhares, voltando para a mesa. Cruzei as mãos nas costas, tentando inutilmente esconder a bunda nua. Além da copa dos cinamomos, o céu azul não tinha nenhuma nuvem. Mas lá embaixo, na banda do rio, o horizonte começava a ficar vermelho. Com um tapa alguém esmagou uma mosca (ABREU, 1995, p. 79).

Desta vez observamos o “formato de um perfil de subjetividade” (ROLNICK, 2000, p. 26), celebrando a iniciação na masculinidade após a experiência homoerótica. Esta se contrapõe ao retrato irônico do *gay* macho, incorporado no sargento cujo nome dá título ao conto.

O tom confessional e memorialista da narrativa acentua a descrição gradativa do fluxo homoerótico do desejo. A composição do território dos afetos estrutura-se pela ironia distribuída pelas citações fílmicas e musicais. Dominado pelo desejo de entrega ao sargento e pelas sensações de agonia, Hermes, no espaço de articulação memorialista de narrador, descreve sua identificação com recatadas divas de cinema britânico Deborah Kerr e Jean Simmons, eventualmente seduzidas pelo cinemão de Hollywood. Ou seja, a atmosfera de sedução permeadora do conto é reforçada pelo recurso da alusão cinematográfica.

Quando Hermes submete o seu corpo nu à exploração do olhar do sargento Garcia é como se uma câmara indiscreta se detivesse abaixo do seu umbigo. A seguir, o olhar também se volta para a janela onde “devia ter visto o céu avermelhado sobre o rio, o laranja do céu, quase roxo das nuvens amontoadas no horizonte das ilhas” (ABREU, 1995, p. 81). O tom confessional da narrativa, associado às imagens visuais carregadas nas cores, é equiparável ao emprego da voz em *off* no cinema. No cinema interior que a obra de Caio projeta, este recurso conduz a percepção visual do leitor/espectador a experimentar a qualidade das sensações de maneira marcante, associando-as não só ao jogo sensorial que a literatura faz, mas também à “atualização” deste no corpo da imagem cinematográfica.

Observamos que a narrativa de “Sargento Garcia” traz um enfoque performativo que se presentifica num ritual de sedução, com a simulação de repetidas ações e gestos atribuídos ao modelo do macho tal como o uso de palavras e

cuspidas. Porém, o narrador, no “filme” literário é o que ocorre no foro do cinema. As cenas das ruas que a narrativas oferece para contextualizar a trajetória do armário para que se realize a representação da consumação do ato sexual.

Mais duas quadras e chegaríamos no ponto do bonde, em frente ao cinema Castelo. Bem depressa eu tinha de dizer ou fazer alguma coisa, só não sabia o quê, meu coração golpeava esquisito, as palmas das mãos molhadas. Olhei para ele. Continuava olhando para mim. [...]. Estendeu a mão. Achei que ia fazer uma mudança, mas os dedos desviaram-se da alavanca para pousar sobre a minha coxa (ABREU, 1995, p. 85).

No espaço geográfico do quartel militar, a geografia subjetiva do autor descreve um ritual de iniciação *gay*, permeando o texto de ironia. É o que se percebe no fluxo da memória fílmica de Hermes, lembrando de filmes bíblicos de Hollywood com cenas mostrando a imolação dos primeiros cristãos. Além de que no nome próprio Hermes há uma referência aos modelos pagãos que lega seus mitos do hermafrodita e consagra toda uma prática de um homo-Eros filosófico. Esta espacialidade criada pelo sujeito decorre do medo de ser penetrado pela primeira vez. Talvez o medo de ser rasgado, violentado pelas “feras” do mesmo modo que os cristãos. Enfocando a figura autoritária e forte do sargento, a narrativa verbaliza a homoafetividade por meio das citações fílmicas. Tomemos como exemplo a passagem seguinte:

Sorriu. Eu pressenti o ataque. E quase admirei sua capacidade de comandar as reações daquela manada bruta da qual

para ele, eu devia fazer parte. Presa succulenta, carne indefesa e fraca. Como um idiota pensei em Deborah Kerr no meio dos leões em cinemascopo, cor de luxe, túnica branca, rosa nas mãos, um quadro antigo de minha avó, Cecília entre os leões, ou seria Jean Simmons? (ABREU, 1995, p. 79).

Esta projeção de desejo revela uma relação com o céu do crepúsculo. São cenas que representam a cidade como agenciadora do fluxo da sexualidade. Nesse sentido, a cidade reveste-se do processo de encaixe e engavetamentos aptos para a regulação de afetos que o “cidadão” deve, supostamente, internalizar. Assim, fronteiras, limites, áreas de trânsito vão-se forjando nos seus vários centros e periferias. Estas imagens crepusculares são vistas de uma perspectiva do sublime e igualmente do lírico. A cidade deixa de ser objetiva, passando a fazer parte deste fluxo afetivo do sujeito, não sendo apenas lugar de “filmagens” de “externas”: transfigura-se. Decorre disso a elaboração imaginária da cidade subjetiva, contendo para o sujeito potenciais pontos de mutação, acenando para mapas inesperados, insuspeitados. A cidade conhecida, agora, mapeia outras cidades. Reais, imaginárias, inventadas são linguagens que o sujeito busca traduzir, ter um lugar nelas como tradutor de experiências positivas de homoerotividade do protagonista, o que o faz despertar para novos espaços. Abri-los qual armários públicos para eles serem percebidos na presentatividade teatral dos papéis, gêneros, valores. Os contos – os dois analisados e outros da significativa obra do autor – abrem as cortinas. Cidade, cinema, quartel, céu crepuscular, *circus*, teatro, escritório, rua,

povoados de imagens, animados por trilhas sonoras, enfim, todo o espaço e fragmento de espaço dão lugar à epistemologia do outro, a modos meta-

fóricos que são vias de expressão desse outro à espera do aceno para romper o encarceramento, o cárcere comum.

Abstract: This essay focuses on the representations of spatiality in connection with the closet metaphor in Caio Fernando Abreu's oeuvre and takes cinema citations as producers of identity of performance.

Keywords: literature; movies; queer theory.

Notas

¹Este ensaio inclui-se num projeto de pesquisa em andamento, intitulado "O armário de Caio: homoerotismo no cinema interior da narrativa". Objetivamos esmiuçar diversos temas que aparecem na obra de Caio, interconectados com a expressão da homoafetividade. Entre eles, detectamos a solidão e o isolamento humano, ritual de iniciação, o encontro com o outro e a contaminação pelo vírus do HIV.

² A palavra homoafetiva refere-se ao afeto entre pessoas do mesmo sexo. Para maiores considerações a este respeito ver: LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

³ Ver: ABREU, Caio Fernando. Those two. In: My deep dark pain is love: a collection of Latin America gay fiction. LEYLAND, Wiston (Ed.). San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983. p. 280.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 7-15, 1997.

BROWN, Michael P. *Closet space: geographies of metaphor from the body to the globe*. London: Routledge, 2000.

CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MILNE, Tom (Ed.). *Time out film guide*. London: Penguin, 1993.

ROLNICK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteira com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. p. 25-34.

SEDGWICK, Eve Kosofski. *Epistemology of the closet*. London: Penguin, 1990.