

Sem patente nem comenda: “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu

José Luiz Foureaux de Souza Júnior¹

Resumo: O artigo tem como objetivo principal mais uma leitura de um dos textos de Caio Fernando Abreu. A obra dele já está suficiente e consolidadamente chancelada pela crítica. Os dois argumentos se sustentam na ideia de que a primeira parte do conto desenha um pano de fundo para a leitura que proponho: o cenário. A segunda parte do artigo desenvolve a leitura em si mesma, chamando a atenção para aspectos que considero importantes para o desenvolvimento da ideia: a assimetria que marca as relações poder, sem especificação particular, articulada pela articulação de termos, expressões e imagens. Identifico esse conjunto de elementos discursivos como “dêiticos”. Deve ficar claro que não faço defesa desta ou daquela escola linguística, procurando atacar e/ou defender teorias acerca dos “dêiticos”. O que importa é tentar “ler” as relações que aqui são ficcionalmente prenunciadas. Por fim, na terceira parte do artigo, acrescento algumas considerações, no sentido de “amarrar” ideias num feixe que, incendiado pelo “fogo” da leitura, complementem as considerações anteriores. Falar em “conclusão” me parece um tanto premeditado.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Caio Fernando Abreu, Subjetividade, Homoerotismo

Abstract: This article aims at reading *Sergeant Garcia*, one of Caio Fernando Abreu’s main texts. This work is strongly sealed by the criticism. Two arguments support the idea that the first part of the tale draws a backdrop for reading – specifically, we focus the scene. The second part of the article develops the reading itself, drawing attention to aspects that I consider important for the development of the idea: the asymmetry that marks power relations, articulated by the articulation of terms, expressions and images. I identify this set of discursive elements as “deictic”. It should be clear that I do not defense a specific language school, trying to attack and/or defend theories about the “deictic”. What matters is to try to “read” the relationships here are fictionally foreshadowed. Finally, at the third part of the article, I add some considerations in order to “tie” ideas into a bundle, set on fire by the “fire” of reading, complementing the above considerations. Speaking of “conclusion” seems somewhat premeditated.

Keywords: Brazilian Literature, Caio Fernando Abreu, Subjectivity, Homoeroticism.

¹Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e Pós-doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Professor Associado de Literatura Portuguesa e Comparada da Universidade Federal de Ouro Preto.

*Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade
- voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter
genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor
grau de moral ou integridade.
Caio Fernando Abreu*

O “texto dramático” é constituído de “atos e cenas”. Um ato representa os momentos de uma obra em que corresponde a tudo o que acontece em um mesmo período de tempo. Os atos podem se dividir em cenas que são indicadas pelas entradas e saídas das personagens e as reviravoltas na trama – ainda que em número reduzido. As cenas também podem ser marcadas por elementos que, às vezes, “escapam” da própria composição da trama. Em se tratando de cenas, não há regra pré-estabelecida quanto a quantidade delas num “drama”: serão tantas quantas forem necessárias. O que vai ficar, de fato é o discurso a famigerada “mensagem”!

Com o tempo, a estrutura de uma peça foi sendo modificada. Na Grécia clássica, por exemplo, a obra se dividia em episódios apresentados pelo coro. Já nos séculos XV e XVI d.C., a divisão da peça era feita em três atos: exposição (neste momento, as personagens eram apresentadas e eram passadas as informações para que a platéia se situasse na história); desfecho ou clímax (o conflito era desenvolvido nesta parte); desenlace (o público já sabia como se resolveria o conflito). No século XVII, houve a necessidade de aumentar o número de atos. É nessa época que são escritas peças com até cinco atos, como as tragédias de William Shakespeare.

Esse tipo de abordagem pode ser deixado de lado, por enquanto! O que pretendo aqui é propor um raciocínio inicial que ilumine o caminho de leitura do artigo que segue. De fato, o texto de Caio Fernando Abreu, em geral, é comumente associado a um tipo de escrita “cinematográfica”, logo, por extensão de sentido, “dramática”. No caso específico de “Sargento Garcia”, a trama do conto aponta para uma sequência dramática que flui pela pena do

escritor, pela voz narrativa de Hermes. Em muitas “sequências”, esta voz narrativa se faz *in off* – herança do efeito causado pelo fluxo de consciência, procedimento caro a muitos escritores. O meu objetivo é mais que aproximar cinema e literatura e/ou teatro e conto – ainda que essa aproximação seja exercício instigante de comparatismo.

O artigo tem como objetivo principal mais uma leitura de um dos textos de Caio Fernando Abreu. A obra dele já está suficiente e consolidadamente chancelada pela crítica. Os dois argumentos se sustentam na ideia de que a primeira parte do conto desenha um pano de fundo para a leitura que proponho: o cenário. A segunda parte do artigo desenvolve a leitura em si mesma, chamando a atenção para aspectos que considero importantes para o desenvolvimento da ideia: a assimetria que marca as relações poder, sem especificação particular, articulada pela articulação de termos, expressões e imagens. Identifico esse conjunto de elementos discursivos como “dêiticos”. Deve ficar claro que não faço defesa desta ou daquela escola linguística, procurando atacar e/ou defender teorias acerca dos “dêiticos”. O que importa é tentar “ler” as relações que aqui são ficcionalmente renunciadas. Por fim, na terceira parte do artigo, acrescento algumas considerações, no sentido de “amarrar” ideias num feixe que, incendiado pelo “fogo” da leitura, complementem as considerações anteriores. Falar em “conclusão” me parece um tanto premeditado. Penso que leitura alguma pode ser considerada “conclusiva”, a não ser que seja tomada como um passo a mais na direção de alguma coisa considerada resposta. Há sempre uma pergunta a responder, sempre. O artigo que aqui apresento vai seguir esse pressuposto – que pode estar “errado –, para ler um conto de Caio Fernando Abreu que considero “dramático”. Quem vai poder dizer que não? Mais uma pergunta...

Contexto

Dizem que duas retas paralelas não se encontram. Os adeptos de outras teorias dizem que a relatividade é responsável pela possibilidade desse encontro. De outro lado, há os que acreditam que a sincronicidade é a responsável por esta possibilidade. Pelo sim, pelo não, as comparações continuam, o cálculo ajuda a equacionar o problema e as histórias continuam a ser contadas. Aqui, mais uma experiência de leitura que parte da ideia de que é possível estabelecer relações assimétricas de poder. O eixo é o texto. A matéria, a ficção de Caio Fernando Abreu, o instrumento é o olhar homoerótico que mira os dêiticos que gritam: poder!

A palavra “assimetria”, no dicionário, expressa tudo o que é ausência de simetria. Ponto para a etimologia, apoio indiscutível da semântica. Acrescenta, o verbete, a ideia de grande diferença; disparidade, discrepância. Este é, talvez, o argumento de quem vê entre o sargento e Hermes, os dois protagonistas, relação de antagonismo. Será mesmo? Ao final, talvez, seja possível afirmar uma ou outra coisa. Além disso, o antônimo do termo destacado, expressa a ideia de conformidade, em medida, forma e posição relativa, entre as partes dispostas em cada lado de uma linha divisória, um plano médio, um centro ou eixo. Aqui começa a se esboçar outro caminho de leitura. Nessa direção, o dicionário acrescenta a ideia de semelhança entre duas metades, semelhança entre duas ou mais situações ou fenômenos; concordância, correspondência. Destaco esses acréscimos por conta de “correspondência” – palavra que encobre o sentido de relação, esta sim, palavra-chave desta minha proposta de leitura.

Em alguns de seus momentos, o homoerotismo pode apontar para os articuladores de minha leitura. Os seus dêiticos são evidentes e vão costurando as ideias que fazem do conto a demonstração clara das relações de poder alegorizadas pela narrativa de Caio Fernando Abreu. A assimetria da relação entre o sargento e Hermes é indicativo de um poder que circula por entre as frases curtas trocadas entre as duas personagens. O

passeio que começo a fazer funciona como roteiro de uma viagem processada pela leitura da história um tanto amarga e cínica. A simultaneidade de sentimentos dá sabor especial ao que se passa. A caminho do passeio, então!

As boas maneiras, a educação formal e a elegância, são apenas algumas das qualidades de Azevedo, personagem de *O demônio familiar*, peça de autoria de José de Alencar. Acrescente-se certo cosmopolitismo, uma vez que, ao residir na Europa, esse jovem aristocrata brasileiro teve acesso ao melhor do pensamento europeu de seu tempo. Entretanto, não foi esta a abordagem escolhida por Alencar para o desenvolvimento do papel da personagem na peça. Amaneirado, misturando de forma gratuita de Francês e Português, a personagem é desenhada como caricatura da juventude abolicionista brasileira: “casta” de jovens que estudaram no exterior. Para Alencar, o filho de um padre metamorfoseado em senador do império e sua inserção social é o suficiente para justificava o alerta à sociedade sobre os perigos de expor jovens moralmente fracos aos maus costumes de sociedades carcomidas pelo vício. Entretanto, o autor não colocou as palavras de advertência na boca de uma personagem respeitável, responsável. Pedro, o garoto escravo, é que personifica o demônio do título da peça, sugerindo que havia a existência de algo de errado com Azevedo: “Rapaz muito desfrutável, Sr. mônio! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!”²

Para o *enfant terrible* do Romantismo brasileiro, o teatro foi mediação suficiente e eficaz para a promoção de valores morais na sociedade. Consciente das qualidades especiais da linguagem dramatúrgica, Alencar buscou, no Realismo francês, os moldes para sua teatralidade, habilidosamente executada pelo *raisonneur*: personagem que apresenta comentários e tece juízos morais. Na peça de Alencar, Eduardo, médico, sucessor do patriarca falecido, proprietário do escravo Pedro é a personagem que sustenta o discurso do *raisonneur*.

² ALENCAR, 1960, p. 91.

Para defender a idéia de que a abolição da escravatura deveria ser o resultado da humanização das relações entre senhores e escravos, espécie de emancipação espontânea, Alencar mostrou o perigo que a presença do escravo poderia representar aos valores morais da família burguesa. Desencontros e fofocas, insolência e mentiras, são apenas algumas das consequências da ação de Pedro, movido pelo desejo de ser alforriado para tornar-se cocheiro. A mente infantil, ou diabólica, do negro passa a representar argumento favorável à futura alforria voluntária. Daí a desqualificação do interlocutor representado por Azevedo, ao caracterizá-lo como moralmente frouxo, superficial e desfrutável.

O texto de José de Alencar demonstra abordagem superficial, transversal, e supressora de qualquer debate no que respeita ao homoerotismo, limitadamente sugerido na descrição de um possível sujeito não qualificado para ser levado a sério. Nesta direção, ele foi seguido por dois outros romances: *O ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Estes não se furtaram a dar nomes a atos e afetos inefáveis. Entretanto, o rancor pode ser tomado como sentimento motriz de ambos. Ainda que discutível, a referência à “motivação do autor”, a menção ao contexto humano, o entorno existencial em que as obras foram produzidas e recebidas, reforça a abordagem aqui observada. O texto de Raul Pompéia pode ser considerado “acerto de contas” com o passado, denúncia do meio escolar hostil (o internato), palco para da dramatização do exercício de relações assimétricas e degradantes de poder. As práticas homoeróticas são, aqui, apenas consequências do ambiente. Já para Adolfo Caminha, a questão seria o ressentimento em relação à armada, onde havia trabalhado, tendo sido forçado a pedir demissão de seu posto, o que livrou a marinha de um jovem politicamente engajado e com histórico de problemas morais: o envolvimento com a esposa de um oficial do exército. Há que se chamar a atenção para outra gama do espectro interpretativo: a “negociação”, princípio operacional de possível discurso político agenciado pelo romance. O autor, dizem, teria

tido a ideia de sustentar, pelo romance, o referido discurso, numa implícita defesa de Dom Pedro. Mas este assunto fica para outra oportunidade.

Inseridos no cânone literário brasileiro, os autores citados: Alencar, Pompéia e Caminha iluminam as abordagens e representações iniciais percebidas pelo olhar homoerótico de que trato em meu livro: *Herdeiros de Sísifo*. Seja pela insinuação preconceituosa ao homoerotismo, seja pela apresentação de atos homoeróticos como resultantes da degradação moral causada pela brutalidade do regime de internato; ou a denúncia rancorosa dos maus tratos sofridos pelos marinheiros da armada, não é possível falar em elaboração identitária homoerótica, ao mesmo tempo socialmente autônoma e responsável. Coube a Machado de Assis, no conto “Pílades e Orestes”, a dissecação dos interesses, das motivações, e da mecânica que tornou possível a dois membros de estratos sociais mais elevados a manutenção de uma união afetiva em pleno século XIX. O “silêncio” autoral do autor, nas referências explícitas à amizade dos dois advogados, é contundente no discurso homoerótico que, à sua revelia, se espria diante dos olhos do leitor. Inserido no livro de contos *Relíquias de casa velha* (1906), o referido conto ganhou especial importância por apresentar uma abordagem machadiana para a questão do homoerotismo.³

No texto de Machado, as identidades erótico-afetivas são efetivadas segundo as regras do jogo de interesses de classe que somente pode se realizar plenamente sob o domínio do cânone “heteronormativo”, compreendido como lei. Há oscilação entre desejo e realidade, que molda a conformação discursiva dos sujeitos. Na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, época em que se passam os fatos narrados, o relacionamento erótico entre dois homens poderia ser interpretado basicamente de duas formas distintas conforme a localização espacial, social e temporal dos sujeitos envolvidos. A primeira abordagem do fato,

³ O uso do termo homoerotismo sustenta conotação a ele atribuída por Jurandir Freire Costa, em sua releitura de Sandor Ferenczi.

que pode ser chamada de religiosa, correspondia à sua interpretação sob os valores católicos tradicionais, que identificavam as práticas homoeróticas com o pecado de sodomia, definido durante boa parte do período de vigência da Inquisição, como a prática do coito anal. Parece que isso não mudou muito, apesar de “certos” esforços, aparentemente denodados...

Outra abordagem, que se afirmou de maneira convincente após a revolução burguesa na França, manteve a noção de uma ordem natural para as práticas sexuais cuja transgressão poderia ser interpretada como manifestação patológica. Em “Pílades e Orestes”, Machado de Assis lança mão da referência a um mito grego transposto para o teatro, ainda na antiguidade, sob forma de tragédias compostas por três grandes nomes do período de ouro do teatro clássico: Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. A esse respeito, o narrador machadiano faz referência ao citar Sófocles. Entretanto, nesta narrativa o autor apropria-se habilmente do mito para a elaboração do texto que exprime elementos de sua própria cultura pelo recobrimento da significação dos referenciais diegéticos: o mito de Orestes, cujos elementos podem ser colhidos na *Odisséia*, no *Catálogo das heroínas*, no poema “Oresteia”, e na *Pítica XI*.

A narrativa do mito relata acontecimentos que se seguiram ao retorno do rei Agamêmnon a Argos. Após o assassinato do monarca e comandante da guerra de Tróia, Egisto e sua cúmplice, a rainha Clitemnestra, voltaram-se para Orestes, o filho caçula do rei morto, uma vez que eliminado o herdeiro legítimo do trono, ambos estariam seguros e livres da vingança pelo sangue derramado. Salvo da morte por sua irmã Electra, Orestes foi levado para a corte de Estrófilo rei de Crisa, onde cresceu seguro e conquistou a amizade de Pílades, filho do rei. Atingida a maioridade, Orestes obedeceu às ordens de Apolo e retornou para Argos com Pílades, amigo inseparável, para vingar o terrível crime cometido por Egisto e por sua própria mãe, Clitemnestra. Ajudado por Electra, que o introduziu no palácio, e pelo inseparável Pílades, que o animou a agir no momento em que

hesitava diante dos seios desnudos da mãe suplicante, Orestes executou a justiça de Apolo. Surge, então, no relato do mito, o “trágico” que inspirou a tantos outros relatos na antiguidade: a condição do homem frente às demandas de potências que estão além de seu controle levando-o às ações cujas conseqüências esmagadoras não podem ser evitadas. Diante da execução da mãe, sobrevém a loucura e o tormento das Fúrias, vingadoras dos crimes contra consanguíneos: Orestes havia cometido matricídio! Purificado do crime por Apolo em Delfos e livrado das Fúrias após um julgamento em Atenas, presidido pela própria deusa Atena, Orestes recebeu ordem de partir em busca de uma estátua de Ártemis, guardada em Táuris, que o poderia livrar da loucura. Depois da aproximação com a mitologia, merece atenção a posição de classe social privilegiada das personagens centrais do conto de Machado de Assis. Há, no discurso ficcional, incontestável desenvoltura na ilustração homoerótica da relação entre Gonçalves e Quintanilha, inclusive por força da sugestão da existência tática do casamento por interesse: recurso de camuflagem para a natureza da união afetiva de ambos.

No século XX, Mário de Andrade também cria ficcionalmente uma porta aberta para o homoerotismo, valendo-se dele para criticar valores patriarcais fora de lugar: a imposição de determinado (e determinista!) papel social masculino para o adolescente, levado a vivenciar a esterilização de suas relações afetivas. Em *Contos novos*, publicado postumamente, obra da maturidade do autor, lê-se “Frederico Paciência” é exemplo de notável adensamento psicológico. Esse detalhe consolida mudança na relação de poder, implícita na narrativa, conforme se pode ler na seguinte passagem:

Em termos temáticos, há alguns eixos fundamentais na construção dos dois livros de contos. Dentre eles, cabe destacar o problema do patriarcado. Os livros contêm várias marcas da base patriarcal da formação social brasileira. Nessa base, a liderança social é representada por um perfil específico: o homem branco, adulto,

heterossexual, com posses. Todos os outros segmentos sociais devem, em termos sócio-políticos, estar em uma posição submissa. (...) No Brasil, o patriarcado configurou uma das expressões mais presentes do autoritarismo, articulando macropoderes e micropoderes. (GINZBURG, 2003, p. 40)

Acrescente-se que os latifundiários, fazendeiros, políticos e os senhores de escravos delimitavam os graus variáveis de liberdade de mulheres, negros e crianças, além de organizarem a vida econômica e o mercado. Constituíam na vida privada estruturas de regras de obrigação e obediência. Este pano de fundo que permite contextualizar boa parte da obra de Mário de Andrade é o cenário dos resquícios do patriarcado que devem ser superados. A crítica ao patriarcado, configurada pelo discurso ficcional de Mário de Andrade, tem enorme importância política e social. O sustento da perspectiva de leitura da abordagem agenciada pelas possíveis de relações de poder ficcionalizadas, também, por Mário de Andrade pode ser lida em dois trabalhos de Antonio Candido – “O serviço de inteligência” e “O direito à literatura”. Ambos sinalizam a importância estratégica do trabalho de Mário: intelectual de matiz anti-fascista, anti-autoritarismo. O autor paulista pode ser destacado por várias marcas, dentre elas, seus valores políticos. A ficção, em seus livros de contos, tem um papel libertário: trilha de emancipação, procurando encontrar focos de ruptura em meio à dominação patriarcal, e expor as fragilidades e contradições do sistema. Daí a plausibilidade de focar o homoerotismo, como uma das variáveis de leitura de sua obra.

A contestação da figura patriarcal, nos contos de Mário de Andrade, é possibilitada pelo recurso a elementos da experiência cotidiana para criticar a figura autoritária nas pequenas práticas sócio-afetivas. Exemplo desta abordagem é o papel que o autor dá à personagem Juca, no conto “Peru de Natal”, de *Contos novos*. Atuando como agente da libertação dos familiares, Juca fez do peru da ceia de Natal uma arma para superar a imagem

repressora do pai falecido que sobrevivia na memória familiar. Trata-se de uma ceia diferente, em que todos puderam comer o melhor, o que foi em si um ato libertário. Com a ceia, simbolicamente, a família escapa da repressão do patriarca, ao mesmo tempo em que mantém uma memória simpática e reelaborada do velho, de fato, sovina e repressor.

O “tema” do homoerotismo ganha espessura nos contos de Mário de Andrade, como é o caso de “Frederico Paciência”. Antecipando Caio Fernando Abreu, o escritor paulista encena ficcionalmente a dificuldade de dois rapazes lidarem com o afeto que sentiam um pelo outro. Logo no início do texto, o narrador manifesta a sua impressão sobre o rapaz como quem inicia uma amizade: admiração pela perfeição moral e física de Frederico Paciência; uma pitada de inveja. Nas palavras do narrador: “(...) Quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos”.

A elaboração da relação homoerótica entre o amor e a amizade pode ser lida como o recurso usado por Mário de Andrade para representar ficcionalmente, a pauta ética e política anti-patriarcal. Apesar do final em que os sentimentos homoeróticos foram recalçados, pelo menos o autor, introduziu o motivo do desprendimento, usando o amor como expressão de espontaneidade da abordagem alternativa da sociedade patriarcal. Nesses termos, o amor é expressão de espontaneidade. Na sociedade brasileira, na primeira metade do século XX – contexto de aparências e rigidez moral cultivadas pela elite dominante –, o texto de Mário de Andrade aponta para a existência de fissuras no sistema patriarcal. A imagem de homens rígidos, poderosos e confiáveis, desenhada e alimentada pelo patriarcado, é associada, através do enredo do conto, a um aspecto diferente então inesperado da masculinidade, do companheirismo entre homens. Tal associação leva a repensar valores e processo de formação social.

A personagem principal da narrativa é Juca: quem narra em primeira pessoa. O conto pode ser lido como relato de

memória por enfeixar recordações de adolescência na forma da amizade entre dois jovens estudantes. Frederico Paciência, a personagem que empresta o nome ao título do conto, descrito como possuidor de certa “solaridade escandalosa”, exercia sedução sobre seu colega Juca, misto de qualidade física e moral. Frederico Paciência tinha “olhos grandes bem pretos”. O tipo é descrito em termos de sedução visual: “na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções.” (ANDRADE, 1999, p. 76)

A imagem do outro ideal – par opositivo nas possíveis relações de poder, na assimetria de narrativas e experiências vivenciais – gera clima de sedução pelo desejo de emulação do objeto admirado, sendo o primeiro passo na relação que descortinaria a sexualidade agenciada pela leitura de textos como os aqui comentados. As narrativas sobre a descoberta do amor através do beijo, por exemplo – como o que se pode ler no conto de Caio Fernando Abreu – realça a castidade de personagens que buscam desarmar o leitor de suas reservas quanto às suas motivações dado que um futuro beijo entre homens passa a funcionar como um tipo de consequência um tanto “natural”, na economia de narrativas congêneres. Aqui cabe um adendo. Ressalta aos olhos o fato de que não se trata, aqui, de textos de autores assumidamente homossexuais, como no caso de Caio. No entanto, essa mesma “diferença” alimenta a abordagem de relações assimétricas de poder. Em outras palavras, o olhar homoerótico pode agenciar leituras de textos que, de fato, não tematizam a atração afetiva entre sujeitos de mesmo sexo. Esse tipo de dicotomia alimenta as assimetrias que se espriam para além do(s) texto(s) ficcional(ais). Elas chegam a consolidar abordagem crítico-interpretativas como a que aqui se ensaia. Traço comum às obras citadas é o caráter “canônico” de seus autores.

Entretanto, ressalta-se a limitação das imagens e grafias dos sujeitos homoeróticos nas mesmas e a ausência da assim

chamada “homocultura” – em que pesem as dificuldades hermenêuticas e discursivas de delinear esse conceito – compreendida como espaço e veículo de valores simbólicos compartilhados por sujeitos que partilham a mesma atração afetiva. A exposição da multiplicidade de práticas e de sujeitos homoeróticos, no contexto cultural, constitui elemento importante na economia do conto de Caio Fernando Abreu, consideradas as ideias até aqui desenvolvidas como pressupostos. Tornar-se canônico ou não constitui vantagem pois, para sê-lo, parece inevitável tornar-se digerível para a maioria pela preferência por retratos com cores débeis ou traços distorcidos. Penso que, nos dias que correm, esse critério não é mais uma “garantia” (como se, em algum momento, tenha sido!). No entanto, com argumentações diversas, ainda permanece como elemento de ratificação. Em outra oportunidade posso voltar a este assunto.

Na apresentação dos dramas humanos, abundantes em um momento de busca por novos rumos, destaca-se a condição precária dos sujeitos, cujas identidades são apresentadas sempre em estado de crise. Esta é uma das características marcantes da elaboração narrativa de Caio Fernando Abreu. Pode-se nomear tal característica como “pós-identitária”, compreendida como visão problematizada das identidades, tomadas como papéis identitários assumidos com grau maior ou menor de autonomia pelos sujeitos. Portanto, para Caio as identidades, ou papéis de subjetividade, não seriam fixos, definidos negativamente contra o pano de fundo de uma identidade padrão centralizadora, produto de uma lei heteronormativa. O autor é sutil, fazendo o texto mostrar de forma lenta os eventos definidores dos dramas existenciais ficcionalizados. O autor gaúcho costuma desenvolver estratégia diferente para a expressão do desejo homoerótico, estratégia feita de renúncia a identidades fechadas, fixas, estanques. No conto em questão, tal característica pode parecer apagada, dado o embate entre o civil e o militar, entre o rapaz intelectual e a força viril do sargento. Hermes e Garcia são os protagonistas de diversos eixos assimétricos de poder que, no

entanto, confirmam a ausência de necessidade de reforçar “papeis”. Constitui-se sua escrita uma verdadeira proposta pós-identitária, por recusar o congelamento do ser em termos historicamente datados, adotando a expressão dos sentimentos como valor de revelação de uma realidade interna e afetiva. Está-se, assim, “efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias” (HALL, 2004, p. 103), em (...) áreas disciplinares que criticam a idéia de uma identidade total, unívoca.

Para as personagens de Caio, a confusão em sua caminhada na busca de um sentido outro para a vida se deve à dificuldade em preencher o espaço vazio criado pelo desejo. O aceitar-se como contraparte de uma relação afetiva com outro homem é sempre reiterada pela denegação, em que pesem as resistências iniciais à fisicalidade do amor. As resistências são frágeis, estratégia para gerar empatia pelo sujeito abandonado a seus dilemas. Não há descompasso entre sujeito e desejo, o que pressupõe a aceitação da multiplicidade de formas assumidas pelo desejo nas performances do prazer, o que novamente está em harmonia com o sentido presente para a identidade, ou seja, “As perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um ‘eu’ inevitavelmente performativo”. (HALL, 2004, p. 103) Neste contexto, até mesmo o sexo é visto por alguns teóricos como resultado de uma lei reiterada:

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer circular, diferenciar – os corpos que ela controla. [...] Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. (BUTLER, 2001, p. 153-154)

Seguindo o rastro deixado pelas ideias de Judith Butler, o conto Sargento Garcia é exemplar. A relação (inacabada) de sexo, entre Hermes e Garcia é bem a imagem da “construção” a que se refere a autora da citação. O “ato” não se consuma, mas Hermes experimenta toda força da novidade, antepondo-se à realização do desejo de Garcia. Este, por sua vez, rende-se à fúria do próprio desejo, consentindo com a saída do rapaz. Nesta ausência, a construção se dá pela “representação” que o desejo toma, no cenário, um tanto decadente, do prostíbulo enredado pelas canções melancólicas que rodeiam o ambiente na voz do travesti. Este pequeno detalhe, em sua escritura, na pena de Caio, compreende e aceita que: “A identidade é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões não podem ser sequer pensadas”. (HALL, 2004, p. 104)

Não sendo mais possível pensar a identidade como questão redutível a um núcleo orientador, responsável por definir o valor dos sujeitos de forma automática, Caio mostra, através de subjetividades destroçadas, o resultado que a falta do outro, o amado, faz na definição de si mesmo, compreendendo o caráter de processo a que as categorias do ser estão reduzidas hoje, facetas de uma relação assimétrica de poder, ainda que implícita no texto ficcional:

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da identificação, como se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer. (Idem, 2004, p. 105)

Uma outra maneira de ver as coisas é aquela apontada por uma visada mais ampla, aomo a desenvolvida por Linda Hutcheon. Nesta, a constatação de que não há fixidez dos sujeitos em suas identidades constitui uma crise, não de um sujeito

qualquer, pois tem sexo, cor e origem definida: é masculino, branco e europeu (e claro, também é heterossexual). Tendo monopolizado os discursos por séculos esse mesmo sujeito serviu para fundamentar e legitimar relações de poder as quais vêm sendo contestadas por políticas pautadas na lógica do descentramento, promovido pelas famigeradas “minorias”: negros, mulheres, gays, e todos os que se dispõem à tarefa de historicização e desconstrução da narrativa do sujeito. É este momento de crise que Caio Fernando Abreu apresenta em Sargento Garcia, como em outros textos seus.

Diante da crise da concepção de uma identidade essencial para os sujeitos, ao mostrar os muitos lugares contraditórios ocupados pelos sujeitos em um cenário de ruínas emocionais, Caio Fernando Abreu explicita dupla recusa: não há identidade cartesiana e fixa que suficientemente potente para explicar e hierarquizar os muitos sujeitos, por um lado. Por outro, não há que se arrogar a submissão da diversidade inerente ao sujeito, pela acomodação a um modelo que reduza os discursos a um só. Afinal, processos de identificação – abandonada o *approach* que sustentava a existência de identidades fixas – são suscetíveis de desintegração, por força de sucessivos descentramentos promovidos, pela teoria social, pela psicanálise, etc. A expressão “identidades unificadas e não problematizadas” transforma-se, discursivamente, em argumentação favorável à manutenção de fronteiras engessantes, como aquelas construídas à sombra do conceito de “gueto”.

Ao mostrar as consequências que a ausência do amor acarreta na estabilização de identidades performáticas, a obra do autor gaúcho encara os efeitos da perda de certezas que o descentramento político promovido pelos minoritários talvez pudesse vir a acarretar. Este apresenta, de fato, a trama político-discursiva em que se constituem e se enredam os sujeitos. É necessário lembrar que descentralizar não é negar. Daí, a historicização do sujeito e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza a noção de subjetividade, voltando-se

diretamente para suas contradições dramatizadas, como acontece em seus contos.⁴ Uma dessas problematizações é, exatamente, a possibilidade de leitura de relações assimétricas de poder, principalmente aquelas agenciadas por dêiticos comuns articulados numa ambiência ficcional peculiar.

Drama

A trama do conto “Sargento Garcia” é muito simples. Um rapaz universitário (implicitamente relacionado à burguesia gaúcha, em plena década de 70, do século XX) comparece a um posto do exército. O sargento o trata com deferência e deboche, simultaneamente. Depois da apresentação, o sargento oferece uma “carona” ao rapaz educado e o leva a um prostíbulo, onde tenta ter relações sexuais com ele. Ao final, o rapaz decide mudar alguma coisa em sua vida. A ambiguidade a que me refiro, de início, inaugura a perspectiva assimétrica da relação de poder entre o militar e o civil: o poder de determinar o que fazer, como fazer, quando fazer:

- Ficou surdo, idiota?
- Não. Não, não, seu sargento.
- *Meu* sargento.
- Meu sargento.
- Por que não respondeu quando chamei?
- Não ouvi. Desculpe, eu...
- Não ouvi, meu sargento. Repita.
- Não ouvi. Meu sargento. (ABREU, 1982, p. 74)⁵

O diálogo, bem, no início do relato, já indica o nível de assimetria no poder que o sargento quer impor a quem fala com ele. “Idiota” é o dêitico que marca esta assimetria. Tal sentido vai ser confirmado e continuado com outros similares: “lorpa” (p. 74),

⁴ HUTCHEON, 1991, p. 204.

⁵ Todas as citações do texto do conto de Caio Fernando Abreu são retiradas da edição registrada na lista de referências bibliográficas. A partir daqui, indico, no corpo do texto, apenas o número da página em que se encontra a citação.

“pamonha” e “bocó” (p. 75), “molóide” (p. 76)⁶, “perobão” (p. 77), “analfabetos” (p. 80), “bagualada” (p. 82), “putedo” (p. 83), “puto” (p. 88). Os termos se referem não apenas a Hermes, mas a todos os rapazes que se aglomeravam na sala de apresentação, diante do sargento. Os termos têm sabor de erotismo e preconceito ao mesmo tempo. A referência ao grupo se faz de maneira a degradá-lo, sob a batuta do poder militar que se impõe, mas abre espaço para o universitário com nome sintomático – Hermes. Há o prenúncio de algo a ser compreendido, que escapa à imbecilidade da “tropa”, intuída pelo sargento. A descrição das atitudes do sargento constroem uma imagem viril e animalesca. O rapaz (voz narrativa, em *off*) pontua sentimentos, cheiros, imagens e reações, gerando um clima quente e carregado, em que a potência dos hormônios explode em reações fisiológicas simples: “E moscas amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre o cheiro de bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos.” (p. 74) A imagem do cavalo (simbolicamente associado à virilidade e à sexualidade vibrante) opõe-se à modorra fedorenta, salpicada de moscas, numa associação assimétrica de prazer e sujeira, desejo e pecado. Esse clima é acompanhado pelo fascínio que a imagem do sargento exerce, ainda (mesmo) que inconsciente:

(...) o olho verde frio, de cobra, quase culto sob as sobrancelhas unidas em ângulo agudo sobre o nariz. Começava a odiar aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo negro entreaberta sobre os lábios molhados. (p. 75)

A oposição de ideias continua: o ângulo formado pelas sobrancelhas é “agudo”, numa referência implícita à masculinidade em oposição à “linha” natural das sobrancelhas, que estão “unidas” sobre o nariz (simbolicamente e “folcloricamente” também associado à virilidade). O bigode é

⁶ Nas citações, mantenho a grafia original usada pelo autor do conto, o que, às vezes, vai desobedecer ao novo acordo ortográfico.

grosso como “manduruvá”, animal repelente que “queima”, como o desejo, que “rasteja”. O detalhe final: a boca – “cortina de veludo negro”, ao mesmo tempo sensual e trágico, macio e tétrico. Os lábios molhados concluem a primeira impressão que, de imediato, causam ódio no protagonista. Ódio esse que se opõe ao que pensa Hermes, ao final da história:

(...) uma língua estrangeira, como uma língua molhada, nervosa, entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que devia permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferragens, quieta, domada, fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim. (p. 89-90)

Uma virada e tanto! Hermes sente que alguma coisa mudou depois do encontro com o sargento. Desde a sala quente e fedorenta, durante a apresentação, até o desfecho num quarto de prostíbulo, o rapaz se dá conta de uma faceta identitária com a qual vai tomando contato, lenta e modorrrrentamente, ao longo do próprio relato. A ideia de “acordar alguma coisa que não devia acordar nunca” perturba o rapaz, sem, no entanto, desfazer a sensação de prazer – latente em cada uma de suas elucubrações. Sob a pena aguda de Caio, Hermes descobre prazeres escondidos, como “bicho numa jaula fedida”. A “jaula” pode ser a sala de apresentação e, simultaneamente o quarto sujo. O desejo oculto de manter essa descoberta “amordaçada ali no fundo pantanoso de mim”, como diz Hermes, funciona como chancela da leitura aqui realizada. A “língua estrangeira” fala uma língua que Hermes apenas pressentiu, entre assustado e fascinado, desde os primeiros contatos com o sargento. Na sequência do prostíbulo, a

narrativa enfatiza a descoberta de Hermes: “Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde.” (p. 90)

Falando em dêiticos, há algumas passagens do conto que me fazem pensar no processo de identificação que ocorre com Hermes. Ainda que não tenha buscado a experiência pela qual passa, o relato não deixa dúvida sobre o progresso de aceitação do que está acontecendo. De fato, a narrativa ilustra bem as idas e vindas do desejo, na construção de uma subjetividade ainda latente, já manifesta, contraditoriamente, na adolescência da percepção do protagonista. O que ocorre é que, de maneira similar ao relatado anteriormente aqui, a ficção de Caio Fernando Abreu, neste caso, é argumento irrefutável de que o desejo já se manifesta na latência das dúvidas de Hermes. O sargento, de certa forma, nesse processo, é o famoso “relé” de um sistema de ações e reações contundentes. Estas colocam o protagonista em contato com realidades afetivas insuspeitadas que, simultânea e ambigualmente, o fazem refletir e “goza” (A sombra do pensamento de Lacan, aqui, é refrigério para o intelecto!). Alguns exemplos, apresentados aqui na sequência da minha leitura, em direção ao referido ponto de fuga, podem ser:

(...) o horizonte começava a ficar avermelhado. (p.77)

.....
(...) parei de odiá-lo naquele exato momento. Como quem muda uma estação de rádio. Esta, sentia impreciso, sem interferências. (...) o céu avermelhado sobre o rio, o laranja do céu, o quase roxo das nuvens amontoadas no horizonte. (p. 79)

.....
(...) meu passo era uma folha vadia, dançando na brisa da tarde. (80)

.....
Meu corpo inteiro nunca tinha me parecido tão novo. (p. 81)

(...) tinha que dizer ou fazer alguma coisa, só não sabia o quê, meu coração galopava esquisito, as mãos molhadas. Olhei para ele. Continuava olhando para mim. (p. 83)

.....
Traguei fundo. Uma tontura me subiu na cabeça. (p. 85)

.....
Estremeci. Gozo, nojo ou medo, não saberia. (...) imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. (p. 88)

.....
(...) uma língua estrangeira, como uma língua molhada, nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que devia permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens, quieta, domada, fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim. Embora eu soubesse que, uma vez desperta, não voltaria a dormir. (p. 89-90)

.....
(...) algumas nuvens avermelhadas, o rosa virando roxo e cinza, até o azul mais escuro e o negro da noite. (...) uma alegria tão maldita que os passantes jamais compreenderiam. Mas não sentia nada. Era assim, então. E ninguém me conhecia. (p. 90)

Pois bem. A sequência dos “acontecimentos”, aqui, parece-me clara. Como quero mostrar uma leitura, no lugar de provar uma tese, vou tentar reorganizar os elementos. Pra começar, presto atenção a algumas palavras (dêiticos) que aparecem como elos de uma corrente de sentido! As cores do céu e do horizonte, por exemplo, remontam ao campo semântico ambíguo do desejo

e da danação, pólos assimétricos de um jogo de poder subliminar ao texto: “horizonte avermelhado”, “céu avermelhado sobre o rio”, “rosa sobre o roxo e cinza, até o azul (...) escuro e o negro da noite”. Vermelho é paixão, mas é sangue: purificação e sensualidade juntas numa mesma coloração de tom quente, que um tanto líquido, um tanto pastoso, alimenta o sentido. “Horizonte” e “céu” apontam para desejo e sonho, infinito, possibilidade: era bem o “estado de espírito” do protagonista, ainda que conscientemente não se tenha dado conta, até o desenlace, no prostíbulo. A sequência “rosa”- “roxo”-“azul escuro”-“negro” faz pensar numa “decadência” que pode significar pecado e sujeira, danação que, implicitamente atormenta o sujeito em estado de desejo intenso e puro. A sexualidade, implícita grita a sua demanda que, na gradação cromática, faz o protagonista quase delirar, na percepção, inconsciente, do que está por vir: a “alegria maldita”. A frase que fecha o trecho da página 90 é a chave de ouro do processo que faz Hermes concluir que esse desejo não mais o abandonará: “uma vez desperta, não voltaria a dormir”. A “fera” do desejo é indócil...

A imagem da fumaça que evola (p.85) confirma o estado de espírito de Hermes, no caminho da descoberta de prazeres recônditos, despertos pela tentação da língua do sargento, réptil indócil que rasteja lúbrico pelo “mais recôndito de mim”. O estremecimento de “gozo” é também experiência carnal e, por que não, espiritual – o eterno dilema do sujeito – do “nojo ou medo”. O sujeito não “sabe”, experimenta e não consegue dizer o que vivencia, de maneira satisfatória. Um processo praticamente platônico de conhecimento, a experiência do saber de si, o “cuidado de si”, como já disse Foucault. Hermes se sente invadido ambígua e assimetricamente por duas “forças: o prazer e o tormento. É como se pode ler a outra imagem contundente: “lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida (...) uma caverna secreta”. A força do verbo “rasgar” é mais que alegórica, na “iniciação”, Hermes se sujeita ao “poder” do prazer que o contato com a boca do sargento. Muita sensualidade, muito

prazer e a explosão da sexualidade que “con-funde” o garoto ao poder viril do sargento: jogo de poder assimétrico, porque não há igualdade de desejos. O sargento impõe e Hermes aprende. A Paidéia se repete reafirmando o poder do macho que domina seu igual. É a Paidéia do erotismo que faz o protagonista comentar: “meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde”. Constatação entre “heróica” e “fracassada”. A submissão que gera prazer e a verdade que salta da carne ferida por um “Punhal em brasa, farpa, lança afiada”. (p. 88) A força da metáfora dispensa comentários por redundância do elemento fálico reproduzido nos objetos alagóricos.

A complementação dessa “epopeia” se faz pela voz de Isadora – a perversão de um símbolo de leveza e desbravamento, arte e transgressão – por uma rememoração de músicas que no cancionero popular celebram amores malditos pela perda, pela marginalidade. Ambas as situações que podem transitar entre o Bonfim e a Azenha: bairros conhecidos da cidade, caminhos e espaços urbanos por onde se escondiam os prazeres desconhecidos do protagonista. O cinema Castelo remete à imagem de cena, figura, sequência, roteiro da sexualidade que desperta e revela, renova e submete na constatação de que “Meu corpo inteiro nunca tinha me parecido tão novo”. Uma novidade que, num ritmo de eterno retorno, agencia a dicção mitológica da experiência existencial do sujeito comum: “Zeus. Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas-Atena ou Minerva, Poseidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino. Nada doía. Eu não sentia nada. (p. 90).

Os binômios divinos da mitologia remontam à ideia de assimetria de poder, aqui evocada. Eles estão sempre em disputa pelo poder de decidir sobre ávida humana que a eles se submete, O destaque das divindades, dado pelo protagonista confirmam a ideia de uma *paideia* que o faz porta-voz de uma verdade escondida, que a ninguém é dado conhecer, como ele mesmo intui “E ninguém me conhecia”. (p.90) As deusas do conhecimento e do

amor por um lado, e os deuses do poder de controle da natureza, por outro, simbolizam aqui o eterno embate entre o conhecimento e o prazer que influenciam no trajeto existencial do sujeito. Por outro lado, o nome do protagonista faz dele o portador de uma verdade por ele mesmo “desconhecida”. Corrobora a lição mitológica que teve um “bom fim” – outra forma de grafar o nome do bairro (Bonfim) por onde Hermes passa, depois da “revelação” dinamizada por sua experiência. Sua decisão final é mais um ponto de abertura para as possibilidades interpretativas do conto: “amanhã sem falta começo a fuma”. A pitada de ironia que faltava...

Epílogo

Tratou-se, aqui, de fazer um exercício de leitura de um dos contos de Caio Fernando Abreu, privilegiando a perspectiva homoerótica, como lupa, sem perder o foco da análise ou considerar questões extra-literárias. Quando o assunto envolve homoerotismo, o risco se amplia, dado que a abordagem, diuturnamente, gera equívocos interpretativos passíveis de reduzir obra ficcional a texto supostamente panfletário. Tal ressalva faz pensar que, para dar consistência a este exercício não se deve descurar de aspectos propriamente estéticos. É o que desenvolvi aqui, por meio da proposta de análise do conto “Sargento Garcia”. Tal exercício é fruto do esforço para a demonstração do rendimento literário do processo de transformação e “identificação” de Hermes, o protagonista, a partir de sua “iniciação sexual”, guiado pelo “sargento”. Antes de mais, é necessário salientar que não se deve confundir a apreciação de material ficcional com tentativa de proselitismo estreito e tendencioso qualquer valoração ética ou moral. O cuidado que se tem de tomar é não confundir os dois planos – ético e estético. Faltando isso, todo tipo de equívoco e exagero se faz viável e, conseqüentemente, danoso. A crítica literária, nesse sentido, não pode subordinar-se a um ou a outro: o caminho mais

fértil é a articulação entre, por exemplo, os dois princípios aqui destacados.

O texto erótico, entre outras expressões que pode assumir, caracteriza-se por representar o fenômeno cultural da sexualidade através do trabalho com a linguagem. O erotismo não imita a sexualidade, esta é metaforizada pela linguagem ficcional. Assim, o texto é sua representação material. Ao se vincular à representação metafórica, a manifestação do erotismo se distingue radicalmente da pornografia. Esta, por sua vez, é limitada à descrição de atos, sem outra preocupação, ainda que escrita de forma cuidada e, por assim dizer, “estética”. Isso não quer dizer que possa vir a sustentar abordagem interpretativa do texto que dela decorre. Esta discussão não cabe aqui, entretanto, sua consideração é necessária, para que não se incorra em intolerância e/ou preconceito nos exercícios de leitura possíveis.

Narrado em primeira pessoa – numa espécie de relato *in off* –, o conto de Caio Fernando Abreu evidencia um desdobramento do narrador, estabelecendo certa mediação em que os eventos vividos se organizam por meio da consciência do narrador no momento da enunciação. O relato das experiências é feito em tom confessional, mediante o qual o enunciador descreve percepções provocadas pela experiência no contato com o elemento externo. Não seria exagero pensar, aqui também, na anunciada assimetria nas relações poder alegorizadas pelo relato ficcional. Neste caso, a “duplicação” de vozes narrativas seria o instrumento de viabilização representacional da referida assimetria. A favor dessa argumento, pode-se buscar em Foucault sustentação interessante: “Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo, pela expressão de um segredo individual. (...) A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado”. (FOUCAULT, 1988, p. 61)

Em “Sargento Garcia”, a consciência do protagonista marca fundamentalmente a expressão de sua subjetividade e o leva a confessar, por meio do discurso interior, as sensações e efeitos provocados pela experiência. Os diálogos entre as

personagens - inteligentemente camuflados no discurso duplicado do narrador/protagonista - confirma a importância da voz interna do sujeito narrador. É por intermédio da verbalização do pensamento do sujeito narrador que se percebe a natureza empírica da realidade exterior, a experiência transformada em discurso. A confusão causada pela mistura de desejo e angústia, evidenciada pela personagem em sua iniciação mundo inferido, mas não dito, revela o conflito entre desejo e repulsa. Tal fato se torna mais visível nos momentos em que há confluência de ações, memórias e percepções: juntas, conferem densidade ao discurso, ratificando a desordem provocada pela experiência transgressora.

O desenvolvimento da manifestação erótica atinge seu auge a partir do efetivo enlace de Hermes com o sargento. O uso de recursos estilísticos ligados ao campo dos sentidos - o conjunto de termos a que denominei dêiticos - se soma à assunção da perspectiva narrativa de Hermes para construir a atmosfera em que a intensidade dos acontecimentos se revela através de sensações decorrentes da entrega ao outro. A representação metafórica manifesta o encontro do "eu" com sua própria identidade, num momento de auto-descoberta. As imagens transformadas em metáforas se tornam símbolos a relacionarem experiência externa e sensações interiores. A imagem da lanterna, envolvida em um campo semântico de luz, claridade e razão, contrapõe-se à imagem da caverna, em que as trevas representam a ignorância e o desconhecido. À medida que a luz penetra a obscuridade, Hermes passa a visualizar o que antes pertencia a um mundo desprezado.

Da mesma forma, as representações simbólicas da realidade exterior revelam o estado de espírito do protagonista, que, a partir da entrega ao outro, demonstra naturalidade, como se se sentisse livre do peso que sua confusa consciência carregava até então. É possível, portanto, observar que a experiência de entrega ao outro se torna motivação para um movimento de mudança dos aspectos narrativos, fazendo do homoerotismo uma temática com grande potencial literário. Para além da simples

representação, Caio Fernando Abreu se mostra ficcionista imune a rotulações, o que permite perceber plenamente o valor de sua verve.

Quando um escritor é chancelado por um cânone particular, geralmente recebe designações que o destacam por isso ou por aquilo. O “fato” da leitura desse autor é que, de fato, vai consolidar essa chancela. Esse é o caso de Caio Fernando Abreu. De cara, dois aspectos se destacam: a linearidade e o “psicologismo”⁷. A construção ficcional em contos de estrutura mais linear oferece mais facilidade de abordagem. Em outros casos, a efabulação exige do leitor certa dose de inventividade, imaginação e interferência em sua conformação. Sem esta co-participação, o “sentido” da “história” não chega a se constituir. Parece bem o caso do presente conto do autor gaúcho. “Sargento Garcia” demonstra a maestria, a maturidade e a delicadeza com que, usando eufemismos e elipses, o autor consegue transmitir suas observações sociais.

Caio Fernando Abreu, no conto “Sargento Garcia”, conta com duas fortes armas que transmitem “força” ao seu texto: o lirismo de sua linguagem e a competente seleção de imagens sensoriais. Sua narrativa deliciosamente ritmada, repleta de artifícios e recursos, como o fluxo de consciência, facilitam a transposição de suas obra para o cinema. A linguagem audaciosa e agressiva projeta as personagens para além da margem. Este conto retrata a questão do homoerotismo sem se deixar levar por um olhar puritano; pelo contrário, devassa as diversas abordagens da: “homoafetividade”⁸: a descoberta da potência de sua própria sexualidade. O encontro entre o sargento e o jovem Hermes é mutuamente transformador, ambos saem “outros” da

⁷ Uso este termo consciente dos problemas que pode causar. De qualquer maneira, no contexto em que se insere, o termo diz exatamente o que pretendo, na leitura que realizo.

⁸ As aspas, aqui, servem apenas para deixar claro que o termo não é por mim eleito, mas apropriado de outros discursos que derivam de meu próprio posicionamento sobre a questão da representação literária de cunho homoerótico.

experiência. Por via de consequência, mesmo o leitor sai modificado da experiência de leitura.

Neste artigo, os caminhos percorridos foram extensos e sinuosos e, durante o percurso, inúmeras brechas foram abertas. Algumas podem levar a “lugares” especiais, que podem, inclusive, ser descartados. Nenhum estudo sobre a contística de Caio Fernando Abreu pode ser considerado definitivo. Os instrumentos são vários e, aqui, o termo *homoerotismo* é o vetor principal da articulação de ideias. Uma possibilidade é tatear pela *Queer Theory*, o que demandaria outra perspectiva de abordagem. O registro aqui fica como um alerta para outras leituras. Uma espécie de convite! O debate sobre a existência de uma arte homoerótica, essencialmente distinta das demais formas de manifestações artísticas, é tema polêmico: envolve questões teóricas, preconceitos sociais e interesses mercadológicos.

Homoerotismo é o termo que é mais adequado, pois atende a mecanismos baseados na noção de desejo e não necessariamente de sexo e visa afastar o senso comum das noções imputadas à palavra homossexual. A literatura, em suas manifestações ficcionais, tem tratado do tema, da Antiguidade aos dias atuais. Mesmo em momentos de censura e restrição, o relacionamento sexual e amoroso entre pessoas do mesmo sexo sempre foi contemplado pela arte da palavra. No final dos anos 70 e início dos 80, críticos e leitores norte-americanos passaram a considerar a possibilidade da existência de uma arte homoerótica específica e distinta das demais formas artísticas. Isso ocorreu por força da influência de movimentos como o *Black power* e a segunda onda do *Movimento feminista*. A partir desses movimentos, outros grupos marginalizados vislumbraram a possibilidade autônoma de seus próprios movimentos: desconstrução e *queer theory*, por exemplo. Esta tornou-se o espaço de questionamento produtivo, não apenas da construção cultural da sexualidade, mas da própria cultura tal como o feminismo e algumas versões dos estudos étnicos: obtém energia intelectual de sua ligação com os

movimentos sociais de libertação e dos debates no interior desses movimentos sobre estratégias e conceitos apropriados.

O texto de Caio Fernando Abreu recebe o rótulo de literatura *gay*, devido à abordagem temática do homossexualismo, na mesma medida em que é abordada como discurso pessoal da vivência de Caio, enquanto homossexual. Muito embora, a produção literária homoerótica possa ser, na voz de seus leitores, um referencial possível da subjetivação *gay*, nem sempre o testemunho que se tem por parte dos escritores implica em admitir a relação co-extensiva entre a sua identidade *gay* e os textos que escreve. O autor gaúcho, segundo suas próprias ideias, não se enquadraria como escritor que busca confirmação da sua identidade sexual por meio de seus textos. De fato, ele não precisou disso! São recentes os estudos sobre arte homoerótica, seja na literatura, seja em outras manifestações artísticas. Vários romances, contos e poemas podem ser considerados canônicos, na tradição ocidental, quanto à abordagem do homoerotismo, quanto ao modo como este se processa pela dicção de cada autor ou época. O debate sobre a existência de uma arte homoerótica distinta das demais formas de manifestações é um tema polêmico, verdadeiro campo minado, que envolve questões éticas e teóricas, preconceitos sociais e interesses mercadológicos, sobretudo esses, infelizmente!

O verbo é a palavra em sua plenitude. Ao ler o conto de Caio Fernando Abreu com o “olhar homoerótico” celebro a natureza primacial do conto, uma das mais antigas formas de relato. O ato de contar uma história, do latim *computare*, é atividade oral, em sua origem. Sua forma escrita é bem posterior. No terceiro passo em seu processo evolutivo, essa forma narrativa abre espaço para o sujeito narrador: espécie de contador-criador-escritor de contos. O conto é narrativa unívoca, univalente: constitui unidade dramática, célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a

sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos nos quais se envolve ficcionalmente.

No conto, cada palavra ou frase tem sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Por esse motivo, os ingredientes narrativos convergem em uma única direção, ou seja, em torno de um único drama ou ação. É uma narrativa curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. Com esses argumentos, o conto de Caio Fernando Abreu poderia ser taxado de “tradicional”, na acepção mais estreita do termo. Todavia, sua “tradicionalidade” é outra, pelo simples fato de que sua escrita instaura novo vetor de orientação na “leitura” de um fenômeno cultural, a literatura, tematicamente consolidada na versão homoerótica das relações subjetivas: tópico caríssimo ao autor.

Caio Fernando Abreu (1948 -1996) é considerado um dos mais importantes contistas de nosso país, um dos grandes nomes da expressão homoerótica na/da Literatura Brasileira. Referência para jovens escritores, por seu niilismo poético e por sua visão de mundo sem tantos compromissos formais, o autor gaúcho comove e incomoda, questiona e delata, faz poesia e imagem com a palavra. É, da mesma forma, considerado autor pesado e afeito à melancolia, com uma escrita passional e intertextual. Isso se deve ao fato de o escritor ter dado um grande espaço, em sua obra, a temas considerados “pesados” e/ou “não-literários”. Temas que podem ser identificados como sua marca registrada: explicam, em parte, certo silêncio da crítica (principalmente dos estudos acadêmicos). Sua ficção se desenvolve acima de convencionalismos de qualquer ordem, evidenciando temática própria, juntamente com linguagem fora dos padrões convencionais, em seu tempo. Em seus contos, percebe-se certa velocidade na/da escrita, associada tanto à construção de imagens rápidas, instantâneas, substantivadas, quanto à forma com que estas imagens interagem, se complementam ou se chocam. Há quem diga que sua narrativa é cinematográfica.

Há que destacar a preferência do autor por certos tipos humanos, inseridos no rol dos socialmente excluídos: prostitutas, travestis, *michês*, entre outros. O autor procura integrá-los à “realidade”, através de sua ficção. “Sargento Garcia” foi escrito e dedicado à memória de Luiza Felpuda, travesti conhecido em Porto Alegre que, no período militar, era responsável por um bordel que soldados frequentavam para se prostituírem. O autor insere, em sua narrativa, a personagem de Isadora Duncan, outro travesti. A criação dela é uma homenagem à Luiza Felpuda. Embora Isadora seja um travesti, em nenhum momento da narrativa de Caio percebemos a intenção de ridicularizar a imagem do homossexual; não o reduz à caricatura, mas o integra à narrativa, sem intenção de ridicularizá-la.

O narrador, um dos protagonistas, tenta organizar seus pensamentos e sua memória, em busca de sua própria compreensão, da compreensão do *outro* a quem se dirige e com quem se identifica, refletindo esse processo no leitor. As assimetrias são muitas, como delineado ao longo deste artigo. O poder, como elemento de articulação das relações estabelecidas segue esse mesmo direcionamento. O fluxo de consciência é outro instrumento discursivo que faz dinamizar a ficcionalidade dos argumentos do narrador em sua “epopeia”: expressão direta dos estados mentais de Hermes, desarticulada, em que é perdida a sequência “lógica” e em que aparece a manifestação direta do inconsciente. Sua dinâmica dá ao conto aparência de fragmentação: característica comum à contística brasileira que se desenvolve a partir dos anos 70, do século XX.

O conto alegoriza a caça, nesse garoto, que Garcia observa como um predador: acompanha os passos de sua presa. Hermes tem plena consciência de seu papel de caça. A utilização do pronome possessivo *meu* indicando o grau de autoridade/obediência imposta pelo sargento ao garoto é um dêitico incontestável da assimetria que caracteriza as relações de poder, implícitas no texto. Ao repetir diversas vezes o pronome, Hermes sugere sua submissão voluntária, em relação ao sargento.

É impossível para o leitor não se solidarizar com a ansiedade das sensações de Hermes. A “dor” da descoberta da sexualidade na adolescência, seguida da solidão imposta pelo segredo: eis o limite vencido pelo rapaz e seu algoz, seu sedutor, o sargento. A questão tratada neste conto constitui tema recorrente na literatura *gay* que, por sua vez, retrata o sofrimento pelo qual os adolescentes têm de passar, por imposição dos papéis cobrados pela sociedade. O reconhecimento do próprio nome, no final do conto, é exatamente o que subverte o universo de personagens anônimos de Caio Fernando Abreu, uma espécie de *paideia* erótica. Os mecanismos de ativação da memória e resgate do passado, que lançam Hermes aos seus limites, acabam se tornando, também, um sentido para a própria existência. Tendo sido superada a crise de identidade, Hermes resolve começar uma nova etapa em sua vida, ciente de sua sexualidade.

O artigo pressupõe a análise de um texto, sob a perspectiva do olhar homoerótico. Em termos de linguagem, o homoerotismo manifesta uma poética do olhar, na insinuação de formas, na dança dos gestos e na possibilidade do encontro. A tradução desses dêiticos para a ficção é o passo a mais dado por Caio Fernando Abreu: expressão do desejo por meio de palavras.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Sargento Garcia. In: **Morangos Mofados**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ALENCAR, José de. **O demônio familiar**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. 17 ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- ASSIS, José Maria Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BALDERSTON, Daniel. **El deseo enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinomaericanas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Iluminuras: SEC-SP, 1990.

- BARCELLOS, José Carlos. Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959). **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: UFMG, n. 23, jul-dez, 1998, p. 7-42.
- _____. Literatura e Homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. **Caderno Seminal**. Rio de Janeiro: Dialogarts, n. 8, 2000, p. 7-42.
- _____. Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo & Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. Impasses da ética naturalista: Gide e o Homoerotismo. In: NOVAES, Aduato (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____. **A inocência e o vício**: estudos sobre homoerotismo. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- _____. **A face e o verso**: estudos sobre homoerotismo II. São Paulo: Escuta, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. **Erotismo e literatura**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.
- DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GARCIA, Wilson. **A forma estranha**: ensaios sobre cultura e homoerotismo. São Paulo: Pulsar, 2000.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- GINZBURG, Jaime. A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade. **Ciências & Letras**. Porto Alegre, n.34, jul/dez 2003, p. 39-45.
- GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed UNESP, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Estudos feministas**. Florianópolis, jul/dez, 2009, p. 541-552.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SEIDLER, Victor J. **La sinrazón masculina**: masculinidad y teoría social. Ciudad de México: Programa Universitario de estudios de género: Universidad Nacional Autónoma de México: Editorial Paidós Mexicana; Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica; Buenos Aires: Editorial Paidós: 2000.

SOUZA JR., José Luiz Foureaux de (org.). **Exercícios de leitura**. São Paulo: Scortecci, 2001.

_____. (org.). **Literatura e Homoerotismo**: uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

_____. **Os herdeiros de Sísifo**: Teoria da Literatura e homoerotismo. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2007.

_____. Dimensões conceituais do desvio: do Formalismo ao homoerotismo. In: Vianna, Vera Lúcia Lens et alii (orgs.). **Mediações do fazer literário**: texto, cultura & sociedade. Santa Maria: Ed. PPGL-UFSM, 2009.