

ANA PAULA TROFINO OHE

IDENTIDADE, ESTIGMATIZAÇÃO E EXCLUSÃO SOCIAL EM
CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Literatura (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2010

Ohe, Ana Paula Trofino.

Identidade, estigmatização e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu /Ana Paula Trofino Ohe. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.

209 f.: il. ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Contos brasileiros. 3. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).9

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior - Orientador

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

À minha família, amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, orientador deste trabalho, pela confiança depositada, pela paciência e dedicação, pelas orientações e correções precisas.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim pelas excelentes sugestões e ideias na ocasião do Exame de Qualificação desta Dissertação.

À Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez pela leitura e pelos comentários preciosos também na ocasião do Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins pelo aceite ao convite para participar da banca de defesa e pela contribuição dada ao presente trabalho.

Aos meus pais, Maria Helena e Carlos, pelo amor, incentivo e dedicação.

À minha irmã, Maria Clara, pelo carinho.

Ao meu namorado, Rogério, pela compreensão e apoio.

Aos meus familiares pela torcida e orações.

A todos os meus amigos que direta ou indiretamente contribuíram, seja nos momentos de descontração seja nos de “apuro”: Ana Paula Dias, André Gomes de Jesus, Denise Leppos, Guilherme Mariano, Janaína Golfetti, Juliana Dias, Michele Sagres, Muriella Guzzo, Raquel Silva, Renata Araujo, Rogério Gonçalves e Thiago Ferigati.

Aos funcionários da biblioteca, em especial, Gustavo Silveira, Elaine Aparecida da Silva Colombo e Maria Luiza Fernandes Froner, pela atenção.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, principalmente, Rosemar Rosa de Carvalho Brena e Silvia Emiko Kazama, pela presteza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida no período de seis meses.

*Há palavras que nunca são ditas
Há muitas vozes repetindo a mesma frase:
Ninguém = ninguém
Me espanta que tanta gente minta
(descaradamente) a mesma mentira.*

*São todos iguais
E tão desiguais,
uns mais iguais que os outros
São todos iguais
E tão desiguais...*

Engenheiros do Hawaii, *Ninguém = Ninguém*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. ESTIGMATIZAÇÃO POR ORIENTAÇÃO SEXUAL: HOMENS, HOMOSSEXUAIS, ENAMORADOS	20
1.1 “Aqueles dois”	20
1.2 “Terça-feira gorda”	43
1.3 “Pela noite”	58
2. ESTIGMATIZAÇÃO POR NACIONALIDADE E MODO DE VIDA: ESTRANGEIRO, IMIGRANTE, HIPPIE	85
2.1 “London London ou Ajax, brush and rubbish”	85
2.2 “Lixo e purpurina”	100
3. ESTIGMATIZAÇÃO POR IDADE E SEXO: MULHERES DE MEIA IDADE, SOLTEIRAS	114
3.1 “O príncipe Sapo”	114
3.2 “Dama da noite”	128
4. ESTIGMATIZAÇÃO POR NÃO INTEGRAÇÃO AO STATUS QUO: LOUCOS, REBELDES, OUTSIDERS	146
4.1 “Retratos”	146
4.2 “O ovo”	161
4.3 “Uma história de borboletas”	174
4.4 “O poço”	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a relação entre identidade, estigmatização e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu. Entendemos, aqui, que a exclusão está vinculada ao processo de estigmatização das personagens, projetando-lhes uma identidade social estigmatizada. O *corpus* do trabalho é constituído por onze contos, organizados em quatro núcleos temáticos em que exclusão se faz em relação: à orientação sexual; ao estrangeiro; à mulher e, por fim, ao estilo de vida não integrado ao *status quo*.

Palavras-chave: Estigma; Exclusão social; Identidade; Preconceito; Violência.

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the relation among identity, stigmatization and social exclusion in stories of Caio Fernando Abreu. We understood here that the exclusion is associated with the stigmatization process of the characters, projecting them a social identity stigmatized. The *corpus* of this work is composed of eleven short stories, organized in four thematic nucleus where exclusion is relative to: the sexual orientation; the foreigner; the woman and, finally, the lifestyle not integrated into the *status quo*.

Keywords: Stigma; Social Exclusion; Identity; Prejudice; Violence.

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua carreira como escritor, Caio Fernando Abreu trilhou os caminhos da crônica, do romance, do teatro e da poesia, mas foi no conto que ele mais se destacou, gênero este que possibilita a “fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 1993, p. 155). Nesse sentido, segundo afirma Luís Augusto Fischer, “mais que nas demais formas, no conto, [Caio] alcançou um *à vontade* admirável, misto de fluxo de consciência com diálogos exatos, com elipses na hora precisa, para deixar o personagem respirar sozinho e assim viver na imaginação do leitor, tudo temperado com visão aguda, desolada e amorosa” (FISCHER, 2006, p. 58). É nesse “estar à vontade”, acrescido da própria maneira com que o escritor de Santiago do Boqueirão parte “do pequeno para o grande” para tratar temas ditos polêmicos, que reside nosso interesse no trabalho do autor.

Caio Fernando Abreu foi um escritor de sua época, a segunda metade do século XX, o que pode ser visto no diálogo que sua obra estabelece com os acontecimentos sociais, políticos, econômicos, culturais e, mesmo, com aqueles que implicaram sua vida pessoal. Entre tantos acontecimentos marcantes, destacamos: a) a nova configuração da cidade, agora transformada em grande centro urbano, lugar da multidão e do anonimato; b) a ditadura militar brasileira e, com ela, a censura, o clima apreensivo no campo artístico e social, e as violências decorrentes da repressão política e do autoritarismo; c) os movimentos contraculturais, como o movimento *hippie* e o *flower-power*, nos quais o misticismo oriental, a vida em comunidades religiosas ou naturalistas, a valorização do individualismo e a expansão do uso de drogas se fazem presentes; d) o movimento feminista que trouxe em seu bojo questões sobre a sexualidade feminina e masculina, o controle da concepção, os debates sobre o aborto, o direito ao prazer sexual e o questionamento da dupla jornada de trabalho,

abrindo espaço para que outros movimentos viessem à tona em busca de seus direitos e de reconhecimento, tais como as lutas pela igualdade racial, a reivindicação de direitos civis pelos homossexuais, dentre outros. Tais mudanças refletem uma crise da política tradicional e das instituições sociais, uma vez que organizações como

a comunidade, a família e a igreja, proporcionavam, antes, uma identidade psicológica, uma conduta social e valores morais para o indivíduo. Já seus equivalentes modernos, como a cidade e a ciência, não são capazes de oferecer o mesmo; não conseguem promover uma identidade, definir uma conduta e estabelecer uma moral (STRINATI, 1999, p. 24).

Nessa perspectiva, segundo Dominic Strinati (1999), nos grandes centros urbanos ocorreu o chamado “processo de atomização”, ou seja, as pessoas passaram a ser vistas como átomos isolados, cujas relações entre si são distantes e esporádicas e, circunscritas à própria individualidade, possuem cada vez mais comunidades com as quais possam se identificar. Desse modo, às transformações histórico-sociais seguiu-se uma desestabilização de certos valores, leis, comportamentos e tendências dominantes que, outrora, regiam a sociedade, afetando, por assim dizer, as identidades sociais dos indivíduos e dos grupos sociais.

Para Stuart Hall (2005), as “velhas identidades”¹ que por tanto tempo foram capazes de estabilizar o mundo social pautando-se, para isso, na imagem de um sujeito uno e coerente,

¹ Ao abordar a questão da identidade Stuart Hall (2005) situa três concepções distintas de identidade a partir das noções de sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e de sujeito pós-moderno. A identidade do sujeito do Iluminismo é baseada numa concepção de pessoa humana única, centrada, racional e consciente. Seu centro (identidade) consiste num núcleo interior que emerge no nascimento do indivíduo e, mesmo com o passar do tempo, permanece o mesmo, ou seja, o “eu” é visto como a própria identidade. Esta é uma concepção individualista e patriarcal, dado que o sujeito do Iluminismo é usualmente descrito como masculino. Por sua vez, a identidade do sujeito sociológico reflete as mudanças do mundo moderno. Embora a identidade ainda se confunda com o “eu”, tem-se a consciência de que o interior do sujeito não é autônomo e auto-suficiente como na concepção anterior, mas, formado e modificado na relação com seus semelhantes, na interação com a sociedade. Nessa concepção, a identidade preenche tanto o espaço do mundo pessoal quanto do público, pois tanto se projeta socialmente quanto internaliza os significados e valores culturais existentes na sociedade como parte de si. Nesse sentido, a identidade “costura” o sujeito à estrutura social, prendendo-o às categorias que, se por um lado, norteiam o comportamento e as relações sociais, por outro lado, limitam seu campo de atuação. Mas o mundo está mudado. O sujeito, antes concebido como possuidor de uma identidade una e estável (sujeito do Iluminismo) ou mesmo aquele cujo lugar ocupado na estrutura social é unicamente o meio pelo qual sua identidade é reconhecida (sujeito sociológico) está se tornando fragmentado, composto não mais de uma única identidade, mas de várias identidades, por vezes contraditórias e não resolvidas. Desse modo, as identidades que /compunham as paisagens sociais estão em colapso. A identidade do chamado “sujeito pós-moderno” torna-se

hoje se encontram em declínio, ocasionando a chamada “crise de identidade”. Desse modo, de acordo com o estudioso, a identidade está em crise e um dos motivos para que isso ocorra se refere à desestabilização dos valores socioculturais veiculados pelas estruturas tradicionais.

Sobre esse assunto, Katherine Woodward (2007) acrescenta a complexidade da vida moderna que exige assumamos, cada vez mais, diferentes identidades, que, aliás, muitas vezes encontram-se em tensão e conflito quando aquilo que é exigido de uma identidade social choca-se com as exigências de outra identidade. Nesse sentido, assim como Hall (2005; 2007), Woodward (2007) e Silva (2007) também apontam para os diferentes posicionamentos que nos são exigidos nos mais variados contextos da vida social, nos quais

podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos, em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os ‘campos sociais’ nos quais estamos atuando (WOODWARD, 2007, p. 30).

As múltiplas possibilidades de posicionamento estabelecem uma extensa rede de representações que perpassa todas as relações, de forma que cada identidade possa refletir, também, outras identidades num grande jogo de máscaras identitárias.

Valendo-nos das palavras de Anatol Rosenfeld, que afirma que a “aparência da realidade não renega seu caráter de aparência” (ROSENFELD, 1964, p. 16), é por meio das personagens, de suas caracterizações, escolhas e comportamentos que procuraremos estudar a relação entre identidade, estigma e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu, o modo como o escritor gaúcho “falsifica a vida” no papel, filtrando aspectos da realidade, de seu contexto histórico-social para convertê-los em arte, em literatura. Se todo indivíduo é um ser social, uma personagem, portanto, deve dar impressão ao seu leitor de que também é um

“uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas sociais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 13).

ser vivo e, desse modo, manter “certas relações com a realidade do mundo, participando do universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida” (CANDIDO, 1970, p. 65). Apesar de manter certas correspondências e semelhanças com o *Homo sapiens*, o *Homo fictus* não pode ser confundido com aquele, visto que o texto, segundo Antonio Candido “se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 1970, p. 55). Como complementa o autor, as personagens, diferentemente das pessoas, são mais fixas e coerentes, mas, por meio do trabalho de escrita, é possível causar a impressão de serem seres ilimitados, porém, o fato de serem mais lógicas, não as torna menos simples.

Como afirmam Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto (2004), os contos de Caio Fernando Abreu evidenciam uma tendência em explorar “uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento e conduta moral [...] propõe um (des)mascamamento social na medida em que questiona o poder e a mediocridade da sociedade” (PORTO, 2004, p. 69).

A sociedade se configura como uma extensa rede de relações sociais protagonizadas e mantidas pelos diferentes grupos que nela se encontram, cada qual com suas características singulares, uma vez que vivendo dentro de limites territoriais e simbólicos, compartilham linguagens, leis, crenças e valores. A sociedade representada nos contos de Abreu é vista como uma sociedade desigual e preconceituosa, mas que “aceita” – em maior ou menor grau – as diferenças a fim de manter uma imagem de ordem e de equilíbrio, excluindo os que não se enquadram às normas idealizadas para a vida social.

É nessa sociedade que habitam as personagens com seus dilemas, angústias, seus medos e carências. Há, pois, uma relação direta entre o mundo habitado e a própria identidade, visto que “o conhecimento de si é dado pelo reconhecimento recíproco dos

indivíduos identificados através de um determinado grupo social que existe objetivamente, com sua história, suas tradições, suas normas, seus interesses” (CIAMPA, 1994, p. 64).

Para Antonio da Costa Ciampa, a identidade de um indivíduo se configura como uma “unidade da multiplicidade”, pois apesar de ser uma totalidade, a cada momento é apenas uma parte que se manifesta como um desdobramento das múltiplas determinações a que está sujeito. Dessa forma, nenhum indivíduo pode se restringir em suas relações representando apenas uma única identidade, pois

em cada momento de minha existência, embora eu seja uma totalidade, manifesta-se uma parte de mim como desdobramento das múltiplas determinações a que estou sujeito e [...] dessa forma, estabelece-se uma intrincada rede de representações que permeia todas as relações onde cada identidade reflete outra identidade, desaparecendo qualquer possibilidade de se estabelecer um fundamento originário para cada uma delas (CIAMPA, 1994, p. 67).

Na vida em sociedade, a toda identidade que se apresenta é esperada certa continuidade dos papéis a ela inerentes. No entanto, a permanência e a estabilidade esperadas podem ser rompidas quando não há a “reposição” esperada. A quebra da expectativa pode ocorrer quando uma parte da totalidade que deixa de ser “re-posta” é colocada em evidência, isto é, quando se deixa de repor (representar) um papel dado como próprio ou, mesmo, quando se adquire um certo caractere não condizente com aquela identidade apresentada, aquela identidade anteriormente “posta” de que se espera, socialmente, continuidade.

Quando essa “parte”, que passa a totalizar o indivíduo, é colocada em evidência, sobressaindo, nela, um caractere tido como negativo ou mesmo um rótulo adquirido por meio um comportamento “desviante”, ocorre, aí, aquilo que Erving Goffman (2004) denomina “estigma”, ou seja, atributo(s) profundamente depreciativo(s), que reduzem o indivíduo a alguém “defeituoso” e “menos desejável” e, assim, “deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída (GOFFMAN, 2004, p. 6).

Goffman menciona três tipos diferentes de estigmas: a) aqueles ligados às deformidades físicas, como as abominações corporais; b) aqueles cujo autor denomina culpa de caráter individual, considerados como vontade fraca, desonestidade, paixões não naturais e crenças falsas e rígidas, inferidas, por exemplo, a partir de relatos de distúrbio mental, vícios, prisão, homossexualismo, comportamento político radical, tentativas de suicídio; e, por fim, c) os estigmas envolvendo as questões de raça, nação e religião.

O que esses estigmas possuem em comum é um determinado traço distintivo e não previsto do indivíduo que, posto em evidência, impossibilita a atenção para outros atributos de seu ser, o que acaba dificultando ou, mesmo, excluindo-o de uma relação social cotidiana com os chamados “normais”², visto que

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: construímos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa (GOFFMAN, 2004, p. 8).

A estratégia retórica utilizada por Goffman evidencia um afastamento entre um “nós”, os normais, e “eles”, os estigmatizados. Nesse sentido, o autor se inscreve como pertencente a suposta “normalidade”, para, a partir daí, denunciar práticas correntes e preconceituosas do senso comum, como por exemplo, a repulsa automática ao estigmatizado, o incômodo que este causa aos demais, a ideia de que a pessoa marcada possa ser tratada como alguém inferior e, também, as inúmeras tentativas ideológicas de justificar essa deformidade. Nessas palavras de Goffman fica evidente como a diferença, a alteridade são vistas como um perigo, uma ameaça contra todos aqueles considerados “normais”. O autor ressalta que um atributo que

² Em sua obra *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Goffman define por “normais” aqueles “que não se afastam negativamente das expectativas particulares” (GOFFMAN, 2004, p. 8). Para ele, a noção de ser humano normal pode ter origem na abordagem médica da humanidade ou mesmo nas tendências burocráticas da organização social em grande escala, vindo a tratar seus membros como “iguais” em vários aspectos.

estigmatiza alguém pode, por outro lado, atestar a “normalidade”³ de outrem, da mesma forma que a própria identidade depende da diferença para se constituir.

Em seus estudos, Goffman (2004) classifica os estigmatizados em duas categorias distintas: a dos “desacreditados” e a dos “desacreditáveis”. Os desacreditados correspondem ao grupo de pessoas estigmatizadas que sabem que sua característica distintiva – como, por exemplo, alguma deformidade física ou a cor da pele – é visivelmente percebida, e, portanto, do conhecimento dos demais. Nos desacreditáveis, entretanto, o estigma não é imediatamente percebido. A principal diferença existente entre as duas categorias citadas reside na possibilidade de ocultamento do estigma por parte dos desacreditáveis, uma vez que esse tipo de estigma não é imediatamente perceptível. Os estigmatizados dessa categoria podem manipular o encobrimento ou a exposição de seu traço distintivo, diferentemente dos desacreditáveis, que não possuem tal possibilidade.

O autor estabelece, ainda, dois tipos de identidade social: a “virtual” e a “real”. As normas relativas à identidade social referem-se ao repertório de papéis sociais que o indivíduo vivencia. Já as normas ligadas à identidade pessoal dizem respeito ao controle de informação que o indivíduo possa exercer com propriedade.

É interessante notarmos que apesar de o estigmatizado, muitas vezes, se conceber como um “não-diferente” de qualquer outro ser humano, ele é visto pelos demais como alguém inferior. Essa situação também pode ser invertida quando, por mais que os outros atestem uma “igualdade”, o indivíduo tende a apegar-se a seu atributo diferencial, enfatizando sua diferença para se auto-excluir a fim de proteger sua fragilidade. Desse modo, encontrando-se numa arena de conflitos sociais e subjetivos, cada indivíduo vivenciará de forma diferente sua identidade social de acordo com as necessidades, pressões e

³ Neste ponto, ressaltamos que aquilo que é tido como “normal” não é algo “natural”, mas cultural e ideologicamente construído ao longo da História e que passa por um julgamento de valor dado por aqueles que detém o poder, se constituindo e se propagando por meio dos discursos dominantes cuja tendência é torná-lo algo “naturalizado” e, portanto, a “normalidade” passa a ser uma instância a ser almejada, buscada e adquirida.

possibilidades presentes nas relações vividas em sociedade, cujas reações variam desde a “inclusão” até as diferentes manifestações do preconceito, da intolerância e da exclusão social.

Para Sygmunt Bauman (2005), a identidade se assemelha, em parte, a um grande quebra-cabeça na medida em que há inúmeras peças a ser encaixadas para formar um todo significativo.

A solução de um quebra-cabeça segue a lógica da racionalidade instrumental (selecionar os meios adequados a um determinado fim). A construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do objetivo (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que possui) (BAUMAN, 2005, p. 55).

Nessa perspectiva, ressalta-se, ainda, o fato de que o quebra-cabeça comprado numa loja vir sempre completo e embalado numa caixa na qual a imagem final aparece claramente impressa na tampa, é uma tarefa direcionada para um objetivo, diferentemente do que ocorre com a identidade do indivíduo, visto que esta não possui uma imagem prévia e, tampouco, a certeza de possuir todas as peças, ou, mesmo, se elas se encaixam perfeitamente. Experimenta-se, pois, aquilo que já tem, agrupando e reagrupando a fim de criar uma imagem favorável de si.

As transformações ocorridas nas sociedades modernas do final do século XX estão fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, nacionalidade, sexualidade, raça, entre outros, desestabilizando as formas de conceber um indivíduo como algo completo e acabado, pois, embora as categorizações e expectativas existam nas relações sociais, deixaram de ser claras, adquirindo certa opacidade. Como afirma Bauman, a sociedade se transformou em

Um perito em truques por baixo do pano que costuma apanhar todos os outros jogadores, ou a maioria deles, despreparados. Seu poder não se baseia mais na coerção direta: a sociedade não dá mais as ordens sobre como se viver – e, mesmo que desse, não lhe importaria muito que elas fossem obedecidas ou não. A ‘sociedade’ deseja apenas que você continue no jogo e tenha fichas suficientes para permanecer jogando (BAUMAN, 2005, p. 58).

Até certo ponto, as personagens de Caio Fernando Abreu parecem não se importar em obedecer ou não a determinada regra, elas se mostram, na maior parte do tempo, alheias às opiniões e normas de conduta, mas vão levando suas vidas sem grandes indagações, apenas seguindo em frente com suas poucas fichas. O problema é quando essas fichas chegam ao fim e, de alguma maneira, essas personagens precisam sair – ou são retiradas (excluídas) do grande jogo social.

A partir da metáfora do jogo no qual se encontram inúmeros jogadores que dão as cartas, trapaceiam, blefam, enfim, onde concorrem diferentes participantes pertencentes a diferentes grupos e valores, cada qual precisa construir sua identidade a partir das peças que lhes foram dadas ao nascer e daquelas escolhidas ao longo da vida. Nesse jogo, torna-se necessário se posicionar e tentar manter essa posição, traçar estratégias, senão para ganhar, pelo menos para permanecer jogando, pois aos “perdedores” lhes serão impostas identidades que marcam a sua “fraqueza”, identidades indesejadas, identidades estigmatizadas.

Nessa perspectiva, a reflexão proposta até aqui torna-se possível e válida quando tais aparatos teóricos se encontram a serviço do nosso objeto de estudo, a obra literária. Pretendemos, pois, neste trabalho, analisar como os contos de Caio Fernando Abreu abordam os temas da identidade, do estigma e da exclusão social; como o escritor os representa esteticamente através do trabalho com a linguagem e da construção de suas personagens, visto que é por meio delas que uma camada imaginária se adensa e se cristaliza com maior vigor, contudo mesmo que seja “perfeitamente possível que haja uma referência indireta a vivências reais, estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética” (ROSENFELD, 1964, p. 17).

Nossa hipótese de trabalho é a de que a relação entre exclusão e identidade, nos contos de Caio Fernando Abreu, passa, necessariamente, pelo estigma, que projeta no indivíduo uma

identidade social estigmatizada que serve tanto para “justificar” práticas de exclusão quanto para “punir” um comportamento considerado desviante e/ou uma condição considerada indesejável dentro dos parâmetros socialmente idealizados.

Fazendo uma leitura sistemática da contística de Caio Fernando Abreu, privilegiamos onze contos que, ao nosso ver, contemplam os aspectos mais significativos da articulação temática entre “exclusão social e identidades estigmatizadas”, ao abordar a variedade de motivos que constituem, nos contos, tal relação. Desse modo, estruturamos nosso trabalho em quatro capítulos organizados a partir dos quatro núcleos temáticos nos quais a exclusão social se faz mediante o preconceito contra: orientação sexual; estrangeiro; mulher e, por fim, o estilo de vida não integrado ao *status quo*.

O primeiro capítulo, “Estigmatização por orientação sexual: homens, homossexuais, enamorados”, se destina ao estudo dos contos “Aqueles Dois”, “Terça-feira gorda” e “Pela noite” nos quais a temática homoafetiva e homoerótica se inscreve e é abordada no ambiente de trabalho, no carnaval e na existência dos guetos *gays* respectivamente.

O segundo capítulo, “Estigmatização por nacionalidade: estrangeiro, imigrante, *hippie*”, tem como textos representativos os contos “London London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”, contos, estes, complementares, narrados por narradores-personagens que vivenciam a experiência de ser estrangeiros e se veem vítimas de certa xenofobia.

No terceiro capítulo, “Estigmatização por sexo: mulheres de meia-idade, solteiras”, os contos “O príncipe Sapo” e “Dama da noite” põem em foco questões centrais do universo feminino: o “ser” mulher de meia-idade, solteira, fora dos padrões de beleza da época e, até mesmo, independente economicamente numa sociedade que conserva traços e valores de uma tradição patriarcal e segregacionista em relação ao sexo feminino.

No quarto e último capítulo, “Estigmatização por não integração ao *status quo*: “loucos”, rebeldes, *outsiders*”, abordaremos os contos “Retratos”, “O ovo”, “Uma história de borboletas” e “O poço”, textos, estes, em que o estilo de vida e/ou a não adaptação ao *status quo* tem como sanção diferentes manifestações da exclusão social, abrangendo desde formas “brandas”, como insinuações e cochichos, até formas extremas que culminam na morte do indivíduo estigmatizado.

De forma geral, as narrativas escolhidas revelam uma insatisfação das personagens com os limites reais e simbólicos social e culturalmente dominantes. Esse desajuste se dá entre a identidade, o estigma e a exclusão social. Identificamos, portanto, na literatura produzida por Caio Fernando Abreu, um olhar constante àqueles socialmente estigmatizados ou excluídos e, deste modo, uma abordagem da diferença e da alteridade sob um viés que não é o dominante, que reivindica direitos à liberdade, à igualdade, à existência na irredutibilidade da alteridade.

1. ESTIGMATIZAÇÃO POR ORIENTAÇÃO SEXUAL: HOMENS, HOMOSSEXUAIS, ENAMORADOS

Neste capítulo, nos atemos aos processos de estigmatização sofridos por personagens masculinas homossexuais em situação de enamoramento e/ou envolvimento erótico, que serão vítimas de preconceito, hostilização e violência simbólica e/ou física. Os contos que compõem o presente núcleo são “Aqueles dois”, “Terça-feira gorda” e “Pela noite”, este, pertencente ao livro *Triângulo das águas* e aqueles ao livro *Morangos Mofados*.

1.1 “Aqueles dois”

A fábula de “Aqueles dois” narra a história de Raul e Saul, dois homens jovens que passaram no mesmo concurso para trabalhar em uma firma e que, com o passar do tempo, vão descobrindo gostos em comum e, gradativamente, vão se aproximando. No entanto, essa proximidade e demonstração de afeto mútuas, situadas numa fronteira difusa entre o amor e a amizade, são interpretadas, pelos colegas de trabalho e pelo chefe, como uma relação homoerótica, culminando, desta forma, na demissão de ambos com base em uma carta anônima redigida por “Um Atento Guardião da Moral” (ABREU, 2005, p. 140).

O conto é dividido em seis partes, que implicam a apresentação das personagens principais, a chegada delas à firma e os seus diálogos trocados até o momento em que são despedidas, fato que resulta num amargo comentário do narrador sobre as demais personagens secundárias, que, ali, permaneceram.

Entre “aqueles dois” – termo que referencia Raul e Saul e que se instaura no conto a partir do título e se mantém no desenvolvimento da história – e os demais funcionários da empresa, nota-se uma mudança de perspectiva em relação à utilização do pronome

demonstrativo, que, ao mesmo tempo em que serve para designar as duas personagens consideradas “diferentes” pelas demais personagens secundárias, refere-se, por contraste, a todos os outros que não são “aqueles dois” – tomando-os como uma massa homogênea que, se num primeiro momento condena e exclui e, no final, se vê fadada à infelicidade.

Dessa maneira, um primeiro signo que indica a estigmatização se faz presente no próprio título: “Aqueles dois”. A utilização do pronome demonstrativo “aqueles” em detrimento de “estes”, indicando proximidade, ou mesmo “esses”, cuja distancia é menor, já remete a um distanciamento entre aquele que fala e aqueles de quem se fala.

Esse distanciamento está relacionado a dois fatores: a) o fato de o conto ser narrado por um narrador heterodiegético (GENETTE, s/d) cuja voz constitui praticamente a única realidade do relato, fornecendo ao leitor as informações sobre os acontecimentos apresentados, além de tecer uma gama de comentários em sua narração; b) o fato de que há um distanciamento que se manifesta, também, na relação entre as duas personagens principais e as demais personagens da história.

O subtítulo do conto, “Uma história de aparente mediocridade e repressão” soa irônico devido ao advérbio “aparente”, pois, no final, Raul e Saul são demitidos da repartição por serem considerados participantes de uma “relação anormal e ostensiva” (ABREU, 2005, p. 140), revelando-se, nesta “justificativa”, não apenas uma mentalidade medíocre como, também, a estigmatização da orientação sexual que difere da heterossexual numa sociedade em que a heterossexualidade é uma norma. Nessa perspectiva, a expressão que dá nome ao conto, acrescida pela ironia contida no subtítulo, é atrelada à representação de processos de estigmatização, uma vez que distingue e segrega aqueles que por algum – ou vários – aspectos não se enquadram nos padrões exigidos, no conto, por uma sociedade que “aparentemente” aceita e integra a alteridade.

O conto se inicia da seguinte forma:

A verdade é que não havia mais ninguém em volta. Meses depois, não no começo, quando não havia intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como ‘um deserto de almas’. O outro concordou sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído [...] Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou (ABREU, 2005, p. 132).

Neste início, embora não haja a nomeação das personagens principais, Raul e Saul, ocorre o reconhecimento imediato entre elas. O anonimato que caracteriza os protagonistas, aqui, confere-lhes um caráter de universalidade: há, pois, a identificação mútua de dois indivíduos. O não haver ninguém ao redor das personagens principais pode ser interpretado como um reconhecimento instantâneo, que coloca em foco apenas aquilo que se mostra significativo para elas. Nessa perspectiva, o trecho afirma a aproximação de Raul e Saul e, simultaneamente, marca o seu distanciamento, voluntário, das demais personagens secundárias do conto. Em trechos como este, o narrador de terceira pessoa, embora heterodiegético, incorpora à sua perspectiva a perspectiva das personagens protagonistas, ou seja, ele se posiciona a favor delas e, portanto, contra as demais, que, em conjunto, compõem o pólo oposto no conflito dramático.

No presente fragmento, destacam-se, ainda, dois aspectos importantes: a comparação entre o local de trabalho e o “deserto de almas também desertas” e, também, a consciência de saber-se diferente por parte das personagens principais.

Valendo-se da imagem do deserto, metáfora que caracteriza o ambiente de trabalho, o escritor representa, no espaço da repartição, a própria mesquinhez das personagens secundárias, reiterando, pela repetição, a ideia de ausência de vitalidade na firma, lugar árido e, para os protagonistas, desinteressante, composto por pessoas limitadas intelectual e afetivamente. Ocorre, aí, aquilo que Dominic Strinati (1999) chama de “processo de atomização”, pois, embora a modernidade possibilite uma maior quantidade de contatos entre as pessoas, estas vivenciam o anonimato e o descompromisso, tendendo a construir vidas

solitárias e com poucos laços afetivos. No conto, nesse mesmo “deserto” que caracteriza o trabalho na repartição, ocorre de duas almas “sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto” (ABREU, 2005, p.132) e, a partir daí, criarem laços afetivos sólidos, contrariando, com isso, a ordem vigente. Note-se, ainda, que a própria expressão que nomeia o ambiente de trabalho, repartição, sugere a ideia de segregação: de divisão do espaço físico entre aqueles que trabalham, de divisão do espaço simbólico dos que são identificados por algum traço de alteridade.

Apesar de não chegarem “a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer coisa assim” (ABREU, 2005, p. 132 – *grifos nossos*), os dois rapazes sabem que, de alguma forma, não são “iguais” às demais personagens secundárias. A identificação de ambos *na* e *pela* diferença faz com que eles, simultaneamente, se aproximem e afastem-se dos demais. Em paralelo, pois, a aproximação intelectual e afetiva de Raul e Saul vai ser acompanhada de um processo de exclusão de função dupla: ao se aproximarem, identificando-se, eles se afastam dos demais e, também, afastam os demais, que, por sua vez, se afastam deles e os afastam de si. Em outras palavras, Raul e Saul se auto-excluem do grupo, mas, também, se veem dele excluídos. De certo modo, essa auto-exclusão parece produzir satisfação em Raul e Saul, que sorriem, orgulhosos, uma vez que, como dito anteriormente, eles se veem – e são vistos – como diferentes da homogeneidade limitada e das atitudes medíocres dos demais trabalhadores da repartição, cujas ações, realizadas no espaço de trabalho, revelam a estigmatização e, acima de tudo, o preconceito.

Ainda no que diz respeito ao primeiro fragmento do texto, podemos perceber como o sentimento de “não integração” ao grupo descrito na primeira linha do conto se faz presente, também, no final da história, quando, após serem acusados por “Um Guardiã da Moral” de terem um “comportamento doentio” e, em decorrência disso, serem demitidos pelo chefe, Raul e Saul saem juntos do grande prédio e vão embora no mesmo táxi enquanto são

observados, das janelas, pelos colegas de trabalho, reiterando, dessa forma, o distanciamento e a exclusão social entre “aqueles dois” e os que protagonizam a “normalidade”, evidenciando um círculo vicioso de preconceito que resulta tanto na segregação imposta quanto na (auto)exclusão em virtude da intolerância em relação aos que são considerados diferentes.

O início do texto apresenta as personagens principais utilizando termos “indefinidos”, ou seja, o artigo indefinido “um” e um pronome também indefinido “outro”, o que pode ser entendido como dois homens quaisquer que se sentam num bar e, num lugar informal e descontraído, bebem cervejas e conversam sobre assuntos fúteis como: “mulheres mal-amadas e vorazes, os papos de futebol, amigo secreto, lista de presente, *book-maker*, bicho, endereço de cartomante, cliques no relógio de ponto, vezenquando salgadinhos no fim do expediente, champanhe nacional em copo de plástico” (ABREU, 2005, p. 132), ou seja, nessa primeira apresentação, os protagonistas se identificam, via semelhança física e comportamental, à coletividade, o que pode ser visto nos temas corriqueiros de suas conversas, comuns a qualquer pessoa. É somente a partir da metade do segundo parágrafo, quando informações mais precisas sobre as personagens são dadas pelo narrador, que as duas personagens protagonistas passam, gradativamente, a ganhar uma identidade, distinguindo-se das demais:

Raul tinha um ano a mais que trinta, Saul, um a menos. Mas as diferenças entre eles não se limitavam a esse tempo, a essas letras. Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de arquitetura (ABREU, 2005, p. 132-133).

Uma das primeiras informações a respeito das personagens, dada pelo narrador, diz respeito ao casamento desfeito de Raul e ao noivado interrompido de Saul, informações, estas, que apontam para a homossexualidade e para a integração aos valores dominantes, apesar dos rompimentos. O fato de Raul, quando casado, não possuir filhos, também conflita com uma das razões do casamento heterossexual, cuja união tem como fundamento, por tradição, a

procriação⁴. Assim, mesmo que ambos não cheguem a constituir uma família, os fatos de um ser divorciado e de o outro de não ter chegado a se casar, até então, são fatos comuns. A situação mudará no momento em que a identificação de ambos com a concepção tradicional de masculinidade começar a ser questionada.

Na segunda parte do texto, o escritor trabalha a temática da identidade das duas personagens protagonistas a partir das semelhanças e das diferenças entre elas, o que pode ser visto, por exemplo, no próprio nome: Raul e Saul, nomes semelhantes e ao mesmo tempo diferentes, distinguidos apenas pela presença das consoantes iniciais, fazendo com que as personagens protagonistas portem em si mesmas os signos da semelhança e da diferença que, no conto, se completam e, desta forma, se identificam.

Valendo-nos desse jogo entre identidade e diferença passamos a conhecer melhor as duas personagens por meio de dados que revelam, por exemplo, seus locais de origem: Raul viera do norte do país enquanto Saul era do sul; seus portes físicos: “moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido [...] Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menor e mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustadiços, azul desmaiado” (ABREU, 2005, p. 134); os locais onde viviam e os bens que possuíam: Raul morava numa quitinete e possuía “além do violão, [...] um telefone alugado, um toca-discos com rádio e um sabiá na gaiola, chamado Carlos Gardel” (ABREU, 2005, p. 134), já Saul morava num pequeno quarto de pensão e tinha “uma televisão colorida [...], cadernos de desenhos, tinta nanquim e um livro de reproduções de Van Gogh. Na parede do quarto, uma outra reprodução também de Van Gogh: aquele quarto com a cadeira de palhinha parecendo torta, a cama estreita, as tábuas manchadas do assoalho”

⁴ Sobre esse assunto, Ronaldo Vainfas argumenta sobre os princípios e normas para o casamento, segundo o cristianismo e a igreja, a serem seguidos pelos leigos: “1) o casamento era uma instituição divina; 2) não se deveria casar por causa da luxúria; 3) a virgindade deveria ser guardada até as núpcias; 4) os casados não deveriam ter concubinas; 5) deveriam respeitar a castidade das esposas; 6) o ato carnal não devia visar o prazer, mas a procriação, ficando proibida a cópula no período da gravidez; 7) a esposa não poderia ser repudiada, salvo por adultério; 8) o incesto deveria ser evitado” (VAINFAS, 1992, p. 29).

(ABREU, 2005, p. 134); seus *hobbies*: Saul vinha de “um curso frustrado de arquitetura. Talvez por isso, desenhava. Só rostos, com enormes olhos sem íris nem pupilas. Raul ouvia música e, às vezes, de porre, pegava o violão e cantava, principalmente velhos boleros em espanhol. E cinema, os dois gostavam” (ABREU, 2005, p. 133). Note-se que é justamente o cinema, o gosto por filmes, o elemento que os aproxima e, aos poucos, vai fortalecendo a relação. Podemos observar, ainda, que o cinema é a fusão da imagem e do som, as predileções de Saul e Raul, respectivamente. Deste modo, embora constituídos na diferença e em oposições, as duas personagens principais da narrativa, se revelam, em alguns aspectos, semelhantes, complementares. É a partir de detalhes e nuances que Caio Fernando Abreu compõe, com sutileza, os seus protagonistas para, a partir deles, refletir sobre a problemática que envolve os temas da identidade, do estigma e da exclusão social.

Raul e Saul passaram no mesmo concurso para a mesma firma, mas só foram apresentados no primeiro dia de trabalho:

Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome? Sorrindo divertidos da coincidência. Mas discretos, porque eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando. Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberando limitarem-se a um cotidiano oi, tudo bem ou no máximo, às sextas, um cordial bom-fim-de-semana-então. Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois (ABREU, 2005, p. 133).

Como enfatiza o narrador, desde o início, já havia uma forte ligação entre “aqueles dois” que, como já dito, apesar de “terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto” (ABREU, 2005, p. 132), “tentaram afastar-se quase imediatamente”, tentando, deste modo, via semelhança com os demais, manterem-se à distância e, com isso, se protegerem de um contato maior do que aquele das meras formalidades sociais. Mesmo que a ligação entre pessoas do mesmo sexo seja condenada socialmente, ela pode, talvez, ser “explicada” pelas “coincidências” da vida ou do destino, não se trata, necessariamente, de uma transgressão,

mas da capacidade que cada um tem (ou não) de aceitar a diferença, superando as próprias limitações de intolerância e de preconceito. Note-se, ainda, nesse excerto, que, apesar do clima descontraído em decorrência da coincidência dos nomes, Raul e Saul tomam a decisão de não passarem das formalidades no início de seu conhecimento mútuo no ambiente de trabalho. Algo que, por si, indica apenas uma atitude comum e não, necessariamente, homossexualidade⁵.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Sobre amor que não ousa dizer o nome* (2006), ao analisar “Aqueles dois”, Carolina da Cunha Reedijk destaca “a necessidade da cautela e da discrição diante dos outros, a incerteza em relação à forma como as pessoas podem reagir diante de certos acontecimentos” (REEDIJK, 2006, p. 118), uma vez que

Partindo da memória discursiva referente ao nosso país, que uma grande parte da sociedade brasileira da década de 1970 e 1980 (e ainda hoje) não encontra no homossexual, a discrição: encontra o deboche, o escândalo, o bizarro. Acreditamos que o sujeito discursivo, se incluindo e fazendo parte desse contexto, busca enfatizar a discrição justamente porque ela é considerada algo que não existe no homossexual: ele traz o outro, a diferença para ser considerado como os outros sujeitos (REEDIJK, 2006, p. 120).

Dessa perspectiva, Reedijk contrasta uma ideia estereotipada do senso comum sobre os homossexuais com a adoção, por muitos homossexuais, de um comportamento discreto para evitarem ser identificados com tal estereotipo. A argumentação feita pela autora expõe o problema da estereotipização que é, sempre, uma violência simbólica que des-humaniza

⁵ Ao longo dos anos o tema da homossexualidade foi objeto de estudo de diferentes áreas, cada qual com suas teorias, concepções e “explicações”. De acordo com Fry e MacRae (1983), na época colonial a prática homossexual era considerada um pecado horrendo, execrável, inclusive, pelo próprio Diabo. Para James N. Green (2000), na transição das décadas de 30 e 40 do século XIX os códigos de moralidade tradicionais, amparados pela Igreja Católica, condenavam a homossexualidade, considerando-a como uma conduta imprópria e perversa; tratava-se de um comportamento considerado patológico que necessitaria de assistência médica e psicológica para “curar” os indivíduos “doentes”. Segundo Trevisan (1986), no Código Imperial, a homossexualidade é considerada crime por “ofensa à moral e aos bons costumes”, pois tudo o que fugisse do comportamento heterossexual era considerado desviante por sua natureza “anormal” e “imoral”. Apesar da visibilidade crescente, homossexualidade é, geralmente, mal assimilada pela sociedade, ou como dizem Fry e MacRae (1983), apesar de a homossexualidade, como orientação sexual, dever ser tão aceitável como a heterossexualidade, ela continua, ainda, a ser tratada como um misto de pecado, crime, doença e sem-vergonhice.

aquele é reduzido a um estereótipo. Como observado por ela, são comumente atribuídas aos homossexuais certas características negativas; entre elas, a indiscrição. Nesse sentido, é possível apreendermos como o estigma marcava (e ainda marca) os (supostos) homossexuais, o que faz da cautela nos contatos sociais um elemento necessário à proteção do sujeito estigmatizável.

Segundo a terminologia utilizada por Erving Goffman (2004), a homossexualidade se insere no grupo de estigmas “desacreditáveis”, ou seja, aqueles que não são prontamente percebidos e, portanto, são passíveis de ser ocultados. Contudo, a suspeita ou confirmação desse estigma faz com que os indivíduos sejam “condenados publicamente e sinalizados, isto é, marcados para que os demais membros da sociedade possam dispor de instrumentos para identificar os viciosos ‘naturais’, corruptos e depravados” (CHAUÍ, 1984, p. 119).

Durante os primeiros meses de convivência, Raul e Saul apenas se cruzavam pelos corredores, sempre silenciosos, mas cordiais, limitando-se, apenas, a breves comentários sobre o tempo, a chatice do trabalho ou, mesmo, a vontade de deixar o vício do fumo, voltando, em seguida, para as suas mesas, pois “serem assim fechados, quase remotos, era um jeito que traziam de longe. Do Norte, do Sul, de dentro talvez” (ABREU, 2005, p. 135). Note-se, aqui, como o texto reitera o jogo de semelhanças e diferenças entre as duas personagens, criando uma identificação entre elas tanto na semelhança quanto na diferença. Este jogo de semelhanças e diferenças também é estabelecido, às vezes, com as demais personagens secundárias. Nessa perspectiva, as duas personagens principais se integram ao grupo social formado por aqueles que trabalham na firma ao se adequarem aos automatismos do trabalho e à falta de vínculos afetivos, projetando, exteriormente, o próprio vazio de suas vidas solitárias. No entanto, a monotonia desinteressante se desfaz no dia em que Saul chega atrasado na repartição e, perguntado, por educação, pelo colega que sequer tirara os dedos da máquina de escrever, do motivo do atraso, ele lhe responde que perdera a hora por ter ficado até tarde

assistindo um velho filme na televisão – *Infâmia* –, que julgava ser desconhecido dos demais. No entanto, “Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? Eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café” (ABREU, 2005, p. 135).

Dirigido por William Wyler e estrelado por Audrey Hepburn e Shirley MacLaine, *Infâmia* (*The children’s hour*) conta a história de duas professoras de um colégio particular só para meninas que são acusadas, por uma aluna, de lesbianismo, e veem suas carreiras e vidas pessoais desmoronarem a partir dessa acusação. Note-se que, no conto, o diálogo entre os protagonistas é interrompido exatamente quando Raul demonstra conhecer o enredo do filme citado por Saul, que trata sobre a homossexualidade (“não é aquela história das duas professoras que”) e, também, como o interesse de um pelo outro se dá a partir do filme que conhecem e de que gostam. No conto, a homossexualidade não é afirmada explicitamente, figurando, pois, a alteridade excluída e estigmatizada, trata-se do “amor que não ousa dizer o nome” – o que sublinha o caráter cauteloso das personagens e o contexto repressivo no qual elas vivem, pois a firma onde trabalham pode ser lida como metáfora de uma sociedade repressiva e/ou que não assimila bem a alteridade.

O gosto em comum pelo filme faz com que um comece a prestar mais atenção no outro, e, aos poucos, eles passam a compartilhar outros filmes, histórias pessoais, esperanças e queixas, fazendo com que, pela primeira vez, em certo final de semana, ambos desejassem, intimamente, chegar a “manhã de segunda-feira, quando outra vez se encontrariam para: um café” (ABREU, 2005, p. 135). Deste modo, a aproximação entre Raul e Saul vai, gradativamente, ganhando intensidade, tanto que um passa a sentir a falta do outro, fato manifesto no desejo crescente de se reencontrarem no trabalho. A especificidade dada pelo narrador sobre o local e as circunstâncias do encontro desejado, enfatiza tanto o motivo do afeto como o motivo da cautela e, também, as limitações a que esse encontro se circunscreve:

no ambiente de trabalho e, especificamente, durante o café, breve intervalo que torna possível evadir-se, parcialmente, da rotina de trabalho, ainda que eles estejam sujeitos à vigilância dos demais trabalhadores.

O reencontro na segunda-feira é marcado pela diversidade de assuntos, contrapondo-se às antigas cordialidades e trivialidades, mas, apesar das muitas coisas faladas, nem Raul nem Saul comentaram “da falta um do outro que sequer sabiam claramente ter sentido” (ABREU, 2005, p. 135), demonstrando, neste silêncio, o recato e, sobretudo, o desconhecimento em relação a um sentimento que sequer sabem nomear.

Com o passar do tempo, Raul e Saul passam a participar das festinhas e esticadas aos bares promovidas pelas moças da firma, celebrações anteriormente recusadas pelos protagonistas, o que faz com que cumpram com as “exigências” e os papéis esperados pelos colegas de trabalho, porém, em meio ao grupo, as personagens principais preferem enfiar-se pelos cantos a fim de conversar e trocar intermináveis histórias. Essa ação de auto-exclusão revela o interesse das personagens protagonistas de se conhecerem melhor, demonstrando um gradativo afeto que um tem pelo outro, mas que não pode se manifestar publicamente sem sujeitar-se à incompreensão e às sanções alheias. Além disso, a auto-exclusão reforça a consciência que Raul e Saul possuem de saberem-se, ao menos parcialmente, diferentes, fato este que, no texto, não determina que essa diferença seja, necessariamente, uma característica da homossexualidade, mas, simultaneamente, a sugere.

Em uma dessas festas, Raul canta “Tu me acostubraste”⁶, um bolero de Frank Domínguez que fala sobre a chegada sutil de alguém que faz com que a vida ganhe um novo sentido, uma chegada envolvente e tentadora que inquieta o coração, mesmo quando não se sabe, ao certo, a dimensão desse querer. Dessa forma, a escolha da canção feita por Raul

⁶ Segue, aqui, a letra da canção: “Tú me acostumbraste a todas esas cosas/ Y tú me enseñaste que son maravillosas/ Sutil, llegaste a mi como la tentación/ Llenando de inquietud mi corazón// Yo no concebía como se quería/ En tu mundo raro y por ti aprendí/ Por eso me pregunto al ver que me olvidaste/ Por que no me enseñaste como se vive sin ti”.

sugere, pelo caráter ambíguo, um flerte com Saul, que, confuso, acaba bebendo demais e, pela primeira vez, Saul conta ao amigo sobre seu antigo noivado e, em contrapartida, Raul fala sobre seu casamento desfeito e, depois, juntos “concordaram, bêbados, que estavam cansados de todas as mulheres do mundo, suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas” (ABREU, 2005, p. 136).

O fato de embriagarem-se sugere o conflito individual e a possível culpa pelo sentimento que as personagens protagonistas sequer sabem nomear; elas tem consciência de que tanto o afeto quanto o desejo por alguém do mesmo sexo não é algo bem visto numa sociedade heteronormativa⁷. A embriaguez, como outros motivos do conto, apresenta duas possibilidades distintas de interpretação: se, por um lado, uma vez embriagadas, as personagens não seriam plenamente responsáveis pelos seus dizeres, eximindo-se do teor das opiniões que expressam; por outro lado, é por meio da embriaguez que se criam as condições para dizerem o que, de fato, pensam e que não diriam em condições “normais”. Note-se que a ambiguidade, reiterada no conto, é o que faz com que os sentidos sugeridos indiquem o amor homossexual, aquele que “não ousa dizer o nome”, o que faz com que o sugerido acabe por mostrar que não é apenas no meio externo do ambiente de trabalho que o afeto entre Raul e Saul encontra barreiras para expressar-se, mas, também, dentro deles.

A aproximação e o envolvimento entre as duas personagens vão se solidificando, gradativamente, o que se evidencia nos telefonemas trocados, nos almoços compartilhados, nos filmes assistidos, nas visitas, nas conversas crescentes e, principalmente, no companheirismo e no cuidado recíproco. É essa aproximação que incomoda os demais colegas de trabalho, que representam, no conto, uma sociedade que se revelará hostil, cujos interesses, moralismo e superficialidade se veem afrontados por uma demonstração afeto e de

⁷ Para Judith Butler (2003), o termo “heteronormatividade” diz respeito às performances de gênero e sexualidade que são reguladas por normas que estabelecem as formas com que homens e mulheres devam agir consideradas socialmente “adequadas”. Tais normas, segundo a autora, limitam as potencialidades dos gêneros, circunscrevendo-os a um binarismo reducionista e controlador.

cumplicidade verdadeira. A afinidade entre “aqueles dois” torna-se, cada dia, mais evidente: as idas ao café, antes poucas e discretas, tornam-se frequentes, o que não passou despercebido: “as moças em volta espiavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem” (ABREU, 2005, p. 137). Deste modo, sem que Raul e Saul tenham consciência plena do que se passa à sua volta, seus colegas de trabalho desaprovam a sua aproximação, uma vez que insinuam se tratar de uma relação homossexual, sem, contudo, manifestarem explicitamente esse desagrado, tanto que apenas espiam e cochicham entre si. Verifica-se, no texto, uma articulação entre o não-dito, o sugerido e a hipocrisia, que é um motivo importante para a construção do conflito dramático. Note-se que o verbo “espionar” indica tanto a vigilância social como a invasão da privacidade das personagens, colocando sob suspeita as suas ações. Por outro lado, o verbo “cochichar” indica cumplicidade entre os que cochicham, sugerindo, além de uma separação entre as personagens protagonistas e as secundárias, o motivo da maledicência.

Se até então Raul e Saul correspondiam aos papéis que caracterizam a ideia dominante de masculinidade, a aproximação de ambos faz com que esses papéis comecem a deixar de corresponder àquela imagem inicial: homens heterossexuais disponíveis para relacionamentos. Antônio da Costa Ciampa (1994) afirma que de toda identidade que se apresenta é esperada certa continuidade dos papéis a ela inerentes. Quando há a reposição de uma determinada identidade, cria-se uma expectativa generalizada do grupo social de que alguém deve ser e, também, agir de acordo com aquilo que é esperado dele enquanto membro de um grupo com um papel a ser desempenhado, “re-atualizando”, por meio dos rituais sociais, uma “identidade pressuposta” que é continuamente “re-posta”. No conto, a permanência e a estabilidade esperadas das identidades sociais conferidas a Raul e Saul são rompidas quando as “reposições” socialmente esperadas deles tornam-se ambíguas. Os atos de espionar e cochichar por parte das moças da repartição indica a dúvida em relação a uma

possível mudança na representação da orientação sexual das personagens principais, indiciando, no texto, uma possível homossexualidade.

Em uma de suas visitas a Raul, Saul acabou dormindo no sofá porque chovia muito e no

dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. Nesse dia as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares, nem duas ou três piadas enigmáticas (ABREU, 2005, p. 137).

O fragmento citado corresponde ao nó da narrativa, ou seja, é um fato que interrompe o equilíbrio inicial da situação dramática, dando origem ao conflito dramático. O fato de chegarem juntos à repartição e com os cabelos molhados constitui-se num signo, interpretado pelos demais funcionários, de que Raul e Saul teriam dormido juntos, o que confirmaria a sua homossexualidade. O conto, entretanto, deixa claro que não houve sexo entre os protagonistas, destacando, contudo, que eles passaram a noite perturbados pelo desejo e pelo afeto mútuos.

O cinismo e o preconceito são motivos que se inscrevem sutilmente no jogo de olhares trocados pelos funcionários, na ação de espiar e nos cochichos entre as moças, que passam a privá-los das conversas e, ainda, nas “piadas enigmáticas”. Cochichos, piadas ambíguas, olhares e silêncio excludente compõem, articulados, uma espécie de reação em cadeia, que, no conto, afirma o preconceito contra a homoafetividade que, por desconhecimento e estranheza, é interpretada pelas demais personagens como homossexualidade⁸, cujo crescente processo de estigmatização culminará na demissão de Raul e Saul.

⁸ Entendemos, aqui, “homossexualidade”, segundo a definição trazida pelo Dicionário Houaiss: como atração, desejo, ou, ainda, a relação amorosa e/ou sexual por indivíduos do mesmo sexo (HOUAISS, 2008, p. 1549). Já a “homoafetividade” diz respeito ao afeto entre pessoas do mesmo sexo, não necessariamente de caráter erótico-sexual. O conto joga com essa dupla característica da relação estabelecida entre os protagonistas, mantendo a homossexualidade como possibilidade sugerida em suas entrelinhas.

No início da primavera, Saul fez aniversário e Raul, por achar o amigo solitário, deu-lhe de presente a gaiola com Carlos Gardel, seu passarinho de estimação, signo de afeto e confiança. Já, no verão, foi a vez de Raul fazer aniversário e Saul deu ao amigo uma de suas poucas posses: a sua reprodução de um quadro de Van Gogh em que figura um quarto de solteiro. Dessa forma, um presenteia o outro com um elemento importante de suas vidas, dando, por assim dizer, partes de si, como prova de afeto e como forma de atenuar a solidão do outro a partir de algum elemento que reporta à imagem do amigo, agora, de alguma forma, presente.

Em dezembro, Raul volta ao norte do país devido ao falecimento de sua mãe, deixando Saul desorientado, bebendo bastante e desenhando olhos cada vez maiores. Os olhos, símbolo da alma humana, indicam que Saul sente falta do amigo, sofre com sua distância – o que, nas entrelinhas, afirma o seu amor por Raul.

Nessa ausência do amigo, Saul sonha que “caminhava entre as pessoas da repartição, todas de preto, acusadoras. À exceção de Raul, todo de branco, abrindo os braços para ele. Abraçados fortemente, e tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro, acordou pensando estranho, ele é que devia estar de luto” (ABREU, 2005, p. 138). Temos, aqui, dois signos importantes: os grandes olhos desenhados e o sonho. O fato de Saul desenhar olhos cada vez maiores evidencia uma gradação, representada na perturbação e no conflito, igualmente crescentes pelo qual ele passa na ausência de Raul. Já o sonho representa a realidade vivida pelos protagonistas em seu ambiente de trabalho, constituído por pessoas que os apontam, os acusam, mesmo que Raul e Saul não tenham consciência plena dessa discriminação. No sonho de Saul, opõem-se o acolhimento afetuoso representado por Raul, vestido de branco e com os braços abertos, sugestão de um abraço, e a rejeição representada pelas pessoas da repartição, vestidas de preto, acusadoras. O deslocamento do luto para o

preto das roupas dos acusadores indica, no sonho, que seu amor por Raul não é aprovado socialmente.

Quando Raul voltou ainda estava muito abatido, pedindo para Saul ir vê-lo. Beberam, conversaram e Raul lamentou-se do relacionamento com a mãe. Quando Saul estava indo embora, Raul, abalado, começou a chorar e

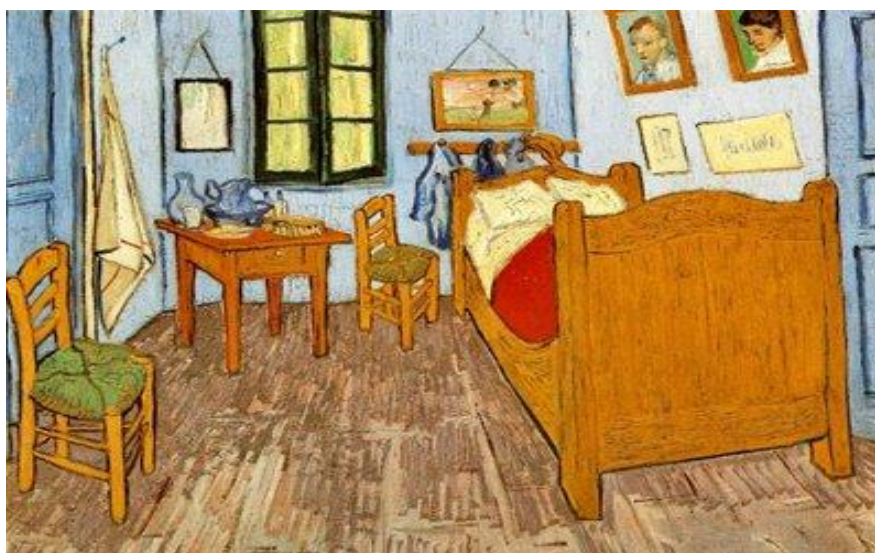
sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco [...] Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe. Tanto tempo durou aquilo que, quando Saul levou a mão ao cinzeiro, o cigarro era apenas uma longa cinza que ele esmagou sem compreender (ABREU, 2005, p. 138).

Novamente aqui, constata-se o jogo entre identidade e diferença protagonizado por Raul e Saul: identidade no afeto mútuo demonstrado no abraço; diferença na própria caracterização: o cheiro de flor murcha e gaveta fechada de Raul, o cheiro de colônia de barba e talco. A aproximação entre as personagens protagonistas dispensa palavras, fazendo-se na cumplicidade de um olhar, num gesto, num abraço. O ato de abraçar aproxima-se, por força de sugestão, à satisfação do acolhimento, indicado pela intensidade do afeto presente neste abraço, que faz com que as personagens percam a noção do tempo que é representado por meio do cigarro esquecido, uma vez que o afeto foi compartilhado no abraço, forte e demorado. O sentimento que os envolve parece ser novo para Raul e Saul, que não tem consciência plena do que está acontecendo com eles, apenas sabiam que em suas solidões mútuas, um tinha ao outro: amigo e companheiro. E, “embora fosse sexta-feira e não precisassem ir à repartição na manhã seguinte, Saul despediu-se. Caminhando horas pelas ruas desertas, cheias apenas de gatos e putas [...] pensou em ligar para Raul, mas não tinha fichas e era muito tarde” (ABREU, 2005, p. 139).

No trecho citado, vemos, novamente, a retomada da imagem do deserto, mais precisamente na adjetivação da rua, que, apesar de ter algumas pessoas e animais, é considerada vazia por Saul, porque o objeto de afeto, Raul, não está presente. Percebemos, também, o peso que as convenções sociais exercem sobre as personagens, pois Saul poderia ter passado a noite na casa do amigo ou, mesmo, ter telefonado, apesar da hora. O recato que leva Saul a caminhar sozinho e a não telefonar enfatiza que ainda há um receio, uma falta de clareza sobre a natureza de seus sentimentos pelo companheiro de trabalho, evidenciando, aqui, que os protagonistas não sabem com clareza o que lhes acontece no plano afetivo. Eles, gradativamente, descobrem, e com dificuldade, a natureza do amor que experimentam um pelo outro. Eles não são *gays* assumidos e autoconscientes que se aproximam partilhando desde o início uma consciência da própria homossexualidade. Eles são homens que se descobrem, aos poucos e cuidadosamente, partilhando um afeto, uma possibilidade de amor.

A sexta parte do conto se inicia com a chegada do Natal e do Ano-Novo, que Raul e Saul passaram juntos, recusando os convites dos colegas de trabalho. Há, portanto, nessa recusa, uma negação do grupo social e, também, uma auto-exclusão. Observa-se que o conto trabalha tanto com a exclusão dos protagonistas pelo grupo social quanto com a exclusão do grupo social pelos protagonistas, realizada mediante o seu isolamento das atividades coletivas. No Natal, Raul presenteia Saul com uma reprodução do *Nascimento de Vênus* e Saul, por sua vez, dá ao amigo um disco de Dalva de Oliveira, cuja faixa mais ouvida foi “Nossas vidas”. Os presentes sugerem os sentimentos de um pelo outro, mas que eles sequer sabem nomear. O afeto e o amor são expressos na substituição do quadro expressionista *Quarto em Arles*, de Van Gogh, pelo quadro *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli. No primeiro quadro é representado o motivo da solidão por meio da imagem de um quarto composto basicamente por objetos triviais: uma cama, duas cadeiras, alguns quadros, um espelho, uma mesinha e uma toalha. As duas portas laterais presentes na imagem encontram-se aparentemente

trancadas e uma janela, ao fundo, quase fechada se não fosse pela pequena fresta, o que confere à imagem um caráter introspectivo. Em contrapartida, na tela renascentista italiana, temos o nascimento de Vênus, deusa do amor, que emerge do mar em uma concha e é saudada pelos Ventos d'Oeste e por uma Hora que lhe traz um manto florido. Diferentemente do que ocorre em *Quarto em Arles*, na tela de Botticelli é notável a representação da vida, marcando, no texto, uma afirmação do amor entre Raul e Saul, reiterada na canção “Nossas vidas”⁹, cuja letra enfatiza o florescer de um amor para curar o sofrimento e a solidão.



Quarto em Arles, 1888
Óleo sobre tela, 72 x 90 cm
Amsterdã, Museu Van Gogh

⁹ Segue, aqui, a letra da canção: “É doloroso quando um grande amor vai embora/ Mas é gostoso quando se livra de uma dor que nos devora/ Cria-se uma outra alma e nova vida/ Um novo amor floresce, se esquece a dor sofrida//Para o mal sempre há remédio/ Para se curar o tédio só existe uma solução/ Arranjar um novo amor/ Pra não ser mais sofredor nosso pobre coração”.



O Nascimento de Vênus, 1485
Óleo sobre tela, 174 x 279 cm
Florença, Galeria Uffizzi

No Ano-Novo, época de encerramento de um ciclo e início de vida nova, Raul e Saul brindam à amizade interminável. Bêbados, na hora de se deitarem

Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados (ABREU, 2005, p. 139).

O elogio recíproco indica o desejo entre as personagens. O afeto entre elas tem uma componente erótica, um apelo sexual. Entretanto, o sexo não acontece: os dois apenas se deitam, nus, em lugares separados – um na cama atrás do guarda-roupa e o outro no sofá –, e não conseguem dormir, ficando acordados e vendo as respectivas brasas dos cigarros acesas ao longo da noite. Se antes, no gesto do abraço, o cigarro é esquecido, aqui, ele ressurge aceso, metáfora do desejo. O desejo, portanto, é afirmado no signo das brasas acesas dos cigarros, também encontrado na comparação metafórica de um “demônio de olhos incendiados”, tentador, temido. Aqui, a menção ao demônio sugere, também, o pecado, a punição àqueles que se dispõem a um relacionamento erótico-afetivo com uma pessoa do

mesmo sexo. Contudo, a separação dos leitos evidencia que eles não fizeram amor, o que mantém a ambiguidade do texto em relação à definição da orientação sexual dos protagonistas.

Desse modo, Raul e Saul vivenciam uma relação homoafetiva, ou seja, o afeto entre pessoas do mesmo sexo, não necessariamente vivido no plano erótico/sexual, afirmando uma amizade e sugerindo um envolvimento amoroso. Sob essa perspectiva, Michel Foucault (2004) argumenta que a amizade, ao longo dos séculos, se constituiu como uma relação social importante, permitindo aos amigos viverem relações afetivas intensas. A partir do século XVI, na sociedade ocidental, esse tipo de amizade entre as pessoas do sexo masculino vem a desaparecer do cenário social. Acredita-se que instituições como o exército, a administração, e outras, ficariam comprometidas por manifestações de amizade tão intensas. Nessas circunstâncias, houve, por parte dessas instituições, um esforço considerável em diminuir ou minimizar tais relações afetivas. Dessa forma:

Enquanto a amizade representou algo importante, enquanto ela era socialmente aceita, não era observado que os homens mantivessem entre eles relações sexuais. Não se poderia simplesmente dizer que eles não as tinham, mas que elas não tinham importância. Isso não tinha nenhuma implicação social, as coisas eram culturalmente aceitas. Que eles fizessem amor ou que eles se abraçassem não tinha a menor importância. Absolutamente nenhuma. (FOUCAULT, 2004, p. 20).

Para Foucault, a homossexualidade masculina – entendida como a atração, desejo e a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo – só vem a se tornar um problema social e jurídico a partir do século XVIII, época em que, segundo o autor, “a amizade desapareceu”, pois enquanto a amizade masculina representou algo socialmente importante, não era considerado relevante se os homens mantivessem relações sexuais entre eles. Mas, desaparecida a amizade enquanto relação cultural e socialmente aceita, resta a pergunta que lança suspeitas sobre a amizade masculina: “o que fazem, então, dois homens juntos?” (FOUCAULT, 2004, p. 20). Esse tipo de questionamento, também se manifesta no conto e,

faz com que as demais personagens que trabalham na firma desconfiem de Raul e Saul, projetando, neles, o estigma da homossexualidade. Tal estigma é alimentado pela cumplicidade criada entre eles, que, interessados um no outro, decepcionam, por exemplo, as expectativas das colegas de trabalho e não repõem a identidade heterossexual projetada sobre eles pelo grupo social que, frustrado, denuncia Raul e Saul para o chefe de seção que os chama em sua sala para dizer-lhes que

tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito mais alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos (ABREU, 2005, p. 140).

É a partir do momento em que as demais personagens consideram Raul e Saul como homossexuais que lhes é atribuída uma identidade social estigmatizada, apagando todas as qualidades e atributos positivos pelos quais foram socialmente reconhecidos no início do conto:

Eram dois moços bonitos, todos achavam. As mulheres da repartição, casadas, solteiras, ficaram nervosas quando eles surgiram, tão altos e altivos [...] ao contrário dos outros homens, alguns até mais jovens, nenhum deles tinham barriga ou aquela postura desalentada de quem carimba ou datilografá papéis oito horas por dia” (ABREU, 2005, p. 134).

Se, outrora, o preconceito e a estigmatização de Raul e Saul na repartição se faziam, gradativamente, por meio de olhares, piadas ambíguas e pelo fato de as personagens secundárias excluírem os protagonistas das conversas e lugares, aqui ele se manifesta na agressão verbal evidente nas expressões “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, fazendo da homogeneização e da caricaturização uma imagem socialmente estigmatizada dos homossexuais.

Um dado ainda a ser destacado deste trecho é que o preconceito e a estigmatização ocorrem, também, em relação às personagens secundárias, o que pode ser visto na ênfase conferida aos traços considerados negativos que caracterizam os trabalhadores da firma, em oposição a Raul e a Saul. Trata-se, por exemplo, da “barriga” saliente, índice de um estar acima do peso tido como ideal de beleza e saúde, da “postura desalentada” que sugere a falta de elegância. Nessa perspectiva, se é evidente o processo de estigmatização sofrido pelos dois protagonistas do conto, é importante destacarmos, também, que o processo de estigmatização e rotulação, embora manifestado de forma mais branda, se faz presente em relação aos demais trabalhadores, representantes, no conto, da chamada “normalidade”. Note-se que as personagens secundárias masculinas não possuem nomes, sendo reconhecidas, via generalização, como uma categoria de valor negativo: trabalhadores barrigudos e desalentados.

Apesar da acusação anônima feita por alguma das personagens secundárias, a única palavra proferida por um dos protagonistas nesse “diálogo” com o chefe é a palavra “nunca”, que ganha, no episódio, um sentido de recusa às palavras covardes da carta e à atitude do chefe, mas, no todo do conto, se reveste de ambiguidade, indicando, também, o choque e a surpresa de Raul ao perceber que ele e Saul eram estigmatizados como homossexuais. O choque advém do fato de que os próprios protagonistas, ao que tudo indica no texto, não se viam como um estereótipo de homossexual.

As palavras e expressões ofensivas contidas nas cartas são assinadas por “Um Atento Guardião da Moral”, deixando o seu autor na esfera do anonimato. A condição anônima, ao mesmo tempo que permite expressar a opinião de uma única uma pessoa abre-se, também, à possibilidade de representar a opinião coletiva. O “Atento guardião da Moral” pode, na verdade, representar todo o grupo social, pois de acordo com Marilena Chauí, “uma sociedade

repressora e uma moral conservadora acarretam segredo e clandestinidade de [...] práticas sexuais (CHAUI, 1984, p. 19).

Humilhados e “coisificados”, Raul e Saul esvaziaram, em silêncio, suas gavetas e “saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária” (ABREU, 2005, p. 140).

A repartição, que fica num prédio antigo, é comparada negativamente a uma clínica psiquiátrica e a uma penitenciária. Tais comparações sugerem, por analogia, uma representação da própria sociedade que se mostra hostil àqueles que diferem dos ideais heterossexuais. Nessa perspectiva, a firma – e a sociedade – são representadas como espaços que não apenas mantêm, mas propagam o discurso dominante que instaura a heterossexualidade como norma e, conseqüentemente, segrega e exclui aqueles que não pareçam ser heterossexuais.

O preconceito contra a homossexualidade e os homossexuais ganha peso, no conto, na medida em que a homossexualidade das personagens não é explicitamente confirmada. A homoafetividade entre Raul e Saul é interpretada pelas demais personagens como afirmação de um relacionamento homossexual, o que “justificaria” a demissão dos protagonistas. Dessa forma, uma vez considerados homossexuais, os protagonistas sofrem progressivo isolamento que culmina na sua expulsão do trabalho. Demissão, esta, que projeta uma rejeição social de maior alcance: Raul e Saul são demitidos por uma sociedade que eliminaria, se pudesse, a homossexualidade e aqueles que a encarnam.

No conto, a frieza com que Raul e Saul são tratados por seu chefe contrasta com o calor do dia. Ao saírem, em silêncio, da repartição

vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai! Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina (ABREU, 2005, p. 140).

Apesar de serem condenados pelo preconceito e pela intolerância daqueles que compõem o ambiente de trabalho, Raul e Saul saem de cabeça erguida, observados de cima pelos colegas. Nessa perspectiva, a posição espacial na qual se encontram as demais personagens do conto sugere, simbolicamente, uma posição de superioridade, tanto que os demais funcionários da repartição, além de assistirem à demissão de Raul e de Saul, um deles (“alguém”) ainda os ironiza com o grito de um “Ai-ai”, interjeição que faz referência à suposta homossexualidade dos protagonistas. Entretanto, a postura física de Raul e Saul, ao saírem da firma após a demissão, é uma afirmação de integridade: “estavam ainda mais altos e altivos”, reafirmando, ainda, o jogo de diferenças nas cores das camisas, uma branca e a outra azul, e o de semelhanças nas posturas adotadas e no dividir o mesmo táxi.

Por fim, a suposta superioridade do grupo se desfaz com as últimas palavras do narrador: “Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (ABREU, 2005, p. 140). O final do conto projeta, por meio de um comentário do narrador, um futuro amargo àqueles que estigmatizaram e excluíram “aqueles dois”, pois o preconceito evidencia, neles, uma visão de mundo limitada, um apego a horizontes de vida limitados e mesquinhos.

Um fator a ser destacado, ainda, é que o preconceito e a estigmatização ocorrem, também, entre as personagens secundárias.

1.2 “Terça-feira gorda”

Pertencente ao livro *Morangos Mofados* (1982), “Terça-feira gorda” encontra-se inserido na primeira parte¹⁰, intitulada “O mofo”, o que remete ao caráter mais negativo do livro, visto que “mofo” designa aquilo que, apesar de maduro, não pôde ser colhido, trata-se, pois, da vida envelhecida, do sonho desperdiçado.

Recorrente nas obras de Abreu, a temática homoerótica, se faz presente, também, aqui. “Terça-Feira gorda” conta a história do narrador e, também, protagonista, que, em pleno carnaval, estabelece um jogo de sedução com outro homem e, em meio a bebidas e tóxicos, os dois decidem concretizar essa atração na praia, local onde, mais tarde, serão vítimas de uma agressão física praticada por pessoas que não admitem a homossexualidade. A agressão culmina na morte brutal, por espancamento, do parceiro do narrador.

Se em “Aqueles Dois” tínhamos um narrador heterodiegético, em “Terça-feira gorda”, ele é autodiegético, ou seja, de posse da enunciação, cria uma cumplicidade maior com o leitor por meio da produção de um efeito de verdade resultante da aproximação entre as duas instâncias, narrador e leitor, o que confere à narrativa um caráter mais emotivo.

O próprio título do conto já indica, de antemão, que se trata do último dia de carnaval. Segundo José Carlos Sebe, o carnaval está intrinsecamente “ligado ao triunfo do cristianismo, a palavra carnaval viria do baixo latim *carnelevamen*, que significaria ‘adeus à carne’, numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que é permitido comer carne” (SEBE, 1986, p. 30-31). Nessa perspectiva, no conto, o “triunfo do cristianismo” se faz presente na proibição e na punição do envolvimento homoerótico protagonizado pelas personagens principais que, aproveitando ao máximo o último dia de festa e, portanto, o auge

¹⁰ A obra é dividida em três partes: “O Mofo”, “Os Morangos” e “Morangos Mofados”. Os contos que compõem a primeira parte assinalam o fim das ilusões, das esperanças que marcaram a geração da década de 60 e dos anos iniciais de 70. Aqui, tal como o mofo é o produto final daquilo que um dia fora repleto de vida, as histórias trazem personagens que, diluídos no tecido social, conseguem (sobre)viver após terem perdido sonhos que as alimentavam. Já “Os Morangos” remete ao conjunto de histórias cujas personagens caminham para uma transformação, uma tomada de posição da qual não haverá volta, trata-se pois, do amadurecimento. Por fim, “Morangos Mofados” refere-se a um único conto, homônimo ao livro, que, de uma forma geral, sintetiza as duas partes anteriores fazendo um balanço no qual, para ficarmos no terreno da metáfora que rege a organização do livro, apesar do gosto amargo na boca, ainda é possível plantar morangos.

dos “desregramentos” carnavalescos, são surpreendidas pela violência, também, ironicamente excessiva, manifestada no assassinato por espancamento daquele que vivencia publicamente um desejo que supunha aceito dentro das permissividades carnavalescas da terça-feira gorda.

Desse modo, um fator importante a ser considerado é que, apesar de a “terça-feira gorda” ser o dia propício para “servir-se da carne”, metáfora do envolvimento sexual, esse direito, no conto, não é válido para todas as personagens, dado que a festa carnavalesca é pautada pela heteronormatividade. É a heteronormatividade que o protagonista e seu companheiro vão transgredir ao flertarem, dançarem, se aproximarem e, enfim, fazerem amor na praia.

O encontro entre as duas personagens principais, o narrador-protagonista e seu companheiro, ocorre por acaso: “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” (ABREU, 2005, p. 56). É de repente que, num lance de olhar, um homem vê e deseja outro homem. Um homem que dança e também o olha. Há, portanto, o flerte, o desejo de um pelo outro que se manifesta no olhar bem nos olhos, mas, há, também, o receio de ser recusado, o que pode ser visto no “quase sorriso” que, uma vez confirmado, permite, gradativamente, uma aproximação.

Focalizando o objeto de desejo, possibilidade de sexo ou mesmo de um amor, a aproximação se faz através da dança, tanto que “não havia palavras, 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 (ABREU, 2005, p. 56-57). Observe-se, pois, que é o desejo o motivo destacado neste trecho.

Na aproximação entre os protagonistas, o corpo vai ganhando uma projeção cada vez mais relevante: num primeiro momento, há um corpo isolado de homem que avista, na multidão, o corpo isolado, também, de outro homem. Feito câmeras, os olhos das duas

personagens são postos em primeiro plano por um narrador que narra a partir da perspectiva dos protagonistas. Em seguida, há um corpo que dança bonito e, aos poucos, ao receber a confirmação retribuída por um sorriso, aproxima-se de um outro corpo isolado e, até então, parado, que passa a acompanhar os movimentos, compondo, agora, dois corpos mornos e suados dançando juntos, cume da erotização:

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 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 gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005, p. 57).

O olhar, a dança ritmada e o encarar sorrindo são acrescidos pela carícia mútua no rosto, revelando no toque um primeiro contato físico, algo da esfera da intimidade. Ao toque, são acrescentadas as palavras, o interesse erótico-sexual de um pelo outro é declarado verbalmente.

Para representar a identificação mútua entre as personagens protagonistas, o trabalho de linguagem realizado no texto incide, sobretudo, no paralelismo dos movimentos sincronizados e, também, na sintaxe por meio da qual o diálogo é construído, o que, além de acentuar o desejo estabelecido entre ambos, reitera, por meio do efeito de eco (repetição), a aceitação do cortejo e do próprio envolvimento amoroso. Nesse sentido, o próprio espelhamento das ações e das palavras reflete uma identificação, um reconhecimento entre os dois protagonistas.

Há, por meio desse reconhecimento mútuo no desejo, uma relação de identidade por semelhanças e por diferenças: a) entre o narrador-protagonista e a personagem com quem

flerta e, b) entre essas duas personagens principais e a própria sociedade, representada, no conto, pelas demais personagens secundárias presentes na festa.

No primeiro caso, trata-se de um “eu”, narrador- protagonista, que avista um “outro” (diferença), mas, por meio do desejo em comum, tais personagens se identificam via semelhança quanto a um critério baseado no desejo e na orientação sexual. Já no segundo caso, identificados pela semelhança homoafetiva e homossexual, ocorre a diferenciação em relação à sociedade regida pelos valores heterossexuais. No entanto, vale ressaltar que a alteridade protagonizada pelos protagonistas se faz presente unicamente pela orientação sexual, uma vez que no tocante à semelhança física elas se confundem com a massa homogênea que brinca o carnaval: “Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele” (ABREU, 2005, p. 56). Desse modo, há, também, uma semelhança entre os dois protagonistas e a coletividade (todos dançam, todos suam, todos estão erotizados), a diferença e, por assim dizer, o estigma que os marca, está presente na intriga, representada, no conto, por meio de uma relação “nós” (sociedade heterocêntrica; “igualdade”) x “eles” (homossexuais; “diferença” por exceção).

Nessa perspectiva, um dado importante presente no conto diz respeito à própria caracterização das duas personagens protagonistas que, apesar de homossexuais, não parecem “bichas”, mas, “apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo [...] que por acaso era de homem também” (ABREU, 2005, p. 57). Nessas palavras do narrador-personagem verifica-se uma distinção entre “bicha” e “homem que gosta de homem”, o que evidencia, como dito anteriormente, que a imagem física e o modo de falar dele, o narrador-personagem, e daquele com quem flerta, são condizentes com o ideal de masculinidade e, portanto, contrários à representação estereotipada do homossexual contida no termo pejorativo “bicha”. Desse modo,

longe do escândalo e ‘no armário’, a homossexualidade tinha status de doença, de desvio mental e o esforço que se fez foi no sentido de mantê-la à margem, desautorizando os que tinham essa preferência de uma maneira estereotipada que chegava, na maioria dos casos, à caricatura (CARVALHO, 2003, p. 34).

A manifestação pública do desejo de um homem másculo por um outro homem, também másculo, é representada literariamente como uma manifestação oposta à caracterização estereotipada dos homossexuais e, também, à idealização da heterossexualidade, tanto que o estigma que diferencia as personagens protagonistas se limita a apenas um aspecto de suas identidades: a orientação sexual. Deste modo, notamos que a homossexualidade é, no conto, o motivo que encarna a ideia de alteridade.

Erving Goffman (1996) utiliza o termo “fachada social” para designar o conjunto de elementos que definem a imagem e a situação do estigmatizado em relação aos seus observadores. Toda fachada contém uma variedade de representações que mantêm em comum uma dada previsibilidade. Em “Terça-Feira Gorda”, a fachada “sexo masculino” apesar de encontrar uma representação aceitável do corpo, do aspecto físico e da linguagem, não encontra, na ação erótica dos protagonistas, uma representação condizente com o ideal social e cultural do desejo heterossexual. As informações que as personagens protagonistas provam possuir, suas identidades reais, e aquelas que os outros esperam ou acreditam que elas possuam, suas identidades sociais, entram em conflito, mesmo quando se vivencia o tempo das festividades de Momo – época de suposta liberação da inversão de comportamentos e de valores:

Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. Quero você, ele disse. Eu disse quero você. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero. Sorriu largo, uns dentes claros. Passou a mão pela minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos [...] Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam. (ABREU, 2005, p. 57).

Nesse excerto, o escritor, novamente, se vale dos recursos do paralelismo e do espelhamento para compor a aproximação das personagens-principais e sublinhar o motivo do desejo. Se outrora, o contato físico se fizera pelo toque no rosto, agora ele se manifesta no toque na barriga, indicativo do interesse sexual e, também pela aproximação dos corpos que, em sincronia, se apertam. Essa aproximação é reprovada pelas demais personagens secundárias, que manifestam seu desagrado com expressões irônicas e hostis, além de censurá-los com o olhar.

O contato físico torna, gradativamente, mais forte o desejo de uma personagem pela outra, concretizando-se, enfim, num beijo na boca, ação que denota intimidade erótica. Em meio à aproximação física, que vai dos olhares e carícias ao beijo, o envolvimento entre as duas personagens é marcado pela ingestão de bebidas e drogas:

a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro dos copos de plásticos (ABREU, 2005, p. 56).

Ele enfiou a mão dentro da sunga, tirou duas bolinhas num envelope metálico. Tomou uma e me deu a outra. Não, eu disse, eu quero minha lucidez de qualquer jeito. Mas estava completamente louco. E queria, como eu queria aquela bolinha química quente [...] tirou da sunga mágica um pequeno envelope, um espelho redondo, uma gilete. Bateu quatro carreiras, cheirou duas, me estendeu a nota enroladinha de cem. Cheirei fundo, uma em cada narina (ABREU, 2005, p. 57-58).

A mistura de bebidas e drogas intensifica o envolvimento das personagens acentuando, assim, a euforia e a loquacidade. Apesar de aspirar à lucidez, a empolgação domina o narrador-personagem, que se vê levado pelo desejo e pelo momento de prazer e alegria que vivencia. Essa “loucura” é perigosa, uma vez que o “louco” é aquele que transgride as regras vigentes, frustrando as expectativas sociais e culturais julgadas condizentes com a “normalidade”. As bebidas e as drogas e, principalmente, a manifestação pública do desejo de um homem por outro homem ferem, no conto, a “moral” dos que estavam presentes no salão, que reprovam o envolvimento dos protagonistas:

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.

– Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar (ABREU, 2005, p. 58).

No conto, o desejo entre os protagonistas é tão forte que eles perdem a noção de que estão inseridos numa coletividade, no grupo social que reage mal à expressão do homoerotismo, o que pode ser observado no preconceito manifesto verbalmente nas expressões “veados” e “ai-ai, olha as loucas”, ditas em tom de falsete, no olhar reprobatório dos que estavam em volta, nos empurrões e, por fim, na agressão física que culmina no assassinato de uma das personagens, pois, apesar de o narrador-personagem afirmar que “não via ninguém além dele” (ABREU, 2005, p. 56), o mesmo não ocorre com a coletividade à sua volta que não apenas vê com desagrado tal aproximação, mas faz questão de marcá-la e puni-la.

As hostilizações físicas e verbais sofridas dentro do salão, fazem com que esse local se aproxime da ideia de um espaço “privado”, e, deste modo, contribui para que os protagonistas decidam evadir-se para um local que supõem mais tranquilo, a praia, exemplo, em “Terça-feira gorda”, de um espaço “público”. Segundo Gaston Bachelard (1993), na literatura, grande parte dos lugares fechados é associada a signos de aconchego e de segurança, enquanto que os espaços abertos costumam ser identificados como locais hostis e perigosos. No conto, o narrador inverte os valores associados aos espaços tidos como abertos e fechados, transformando o salão em um espaço “público” e a praia em um espaço “privado”. Tais espaços ganham relevância na proporção em que as linhas divisórias daquilo que se é considerado “privado” ou “público” são rompidas. Uma vez difusos, eles oscilam entre a “segurança” e o “perigo”, pois se é no salão que os protagonistas se deparam com as primeiras manifestações de violência e exclusão (os empurrões, olhares, xingamentos e insinuações de

desprezo) e, com isso, pensam encontrar na praia um lugar seguro onde possam satisfazer o seu desejo, a praia é, justamente, o local em que a exclusão se afirma de forma violenta: o assassinato – etapa final da estigmatização social.

Deste modo em “Terça-Feira Gorda”,

o princípio de alteridade é um dos vetores do conto, a vida privada invade o espaço público; a relação sexual entre casais independente da opção sexual sempre foi algo a ser realizado na intimidade (no espaço privado), e no momento em que isso ocorre no espaço público, surge uma fissura, pois o que é privado torna-se público, assim tudo é privado e público ao mesmo tempo, as fronteiras, os limites tão distintos dicotomicamente, vão se diluindo (COSTA, 2007, p. 6).

A demonstração pública de desejo e afeto entre dois homens é, no texto, expressão de uma alteridade negada pelo grupo social. É possível apreendermos como o vivenciar publicamente a homossexualidade torna-se, em “Terça-Feira Gorda”, um fator crucial para a sanção negativa exercida sobre as duas personagens principais no final do conto. Nesse sentido, se, como já dito sobre “Aqueles dois”, a homossexualidade é considerada um estigma desacreditável, passível de manipulação e encobrimento, em “Terça-feira gorda” desde o início do conto, as duas personagens principais assumem o desejo por pessoas do mesmo sexo, desfazendo, com isso, a possibilidade de ocultamento. Dessa forma, tanto “Aqueles dois” quanto “Terça-feira gorda” afirmam em comum um único estigma: personagens que são consideradas homossexuais ou assumem a sua homossexualidade. Entretanto, a forma pela qual o controle social exercido sobre esse estigma é trabalhado diferentemente em cada um dos contos: num caso a homossexualidade é pressuposta, noutro é evidente, mesmo porque as personagens-protagonistas de “Aqueles dois” não têm consciência plena do vínculo homoafetivo que vivenciam, diferentemente dos protagonistas de “Terça-feira gorda”, autoconscientes e objetivos quanto à própria homossexualidade, tanto que reconhecem os riscos possíveis de uma aproximação erótica pública entre indivíduos do mesmo sexo:

Você vai pegar um resfriado, ele falou com a mão no meu ombro. Foi então que percebi que não usávamos máscaras. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei que era perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 2005, p. 58).

É em meio ao vento frio da praia que o toque do outro homem desperta no narrador-personagem a consciência de sua “nudez”. A máscara ocultaria a verdadeira face, a identidade social real e, deste modo, seria possível encobrir – mesmo que momentaneamente – aquilo que se é. Trata-se, na concepção de Ciampa (1994) de deixar de cumprir a “re-posição” dos papéis que, no dia-a-dia, asseguram uma identidade social dada como “posta”, ou seja, uma identidade baseada na ideia de unicidade e totalidade, quando, na verdade, a identidade é uma “reposição” constante. A utilização da máscara sugere a promessa de anonimato, ou seja,

temos, em princípio, de um lado, o próprio carnaval, que pressupõe o mascaramento, a fantasia, o desregramento, a repressão, etc. e, de outro lado, a experiência de quem, acreditando no que tal máscara projeta, julga-se a salvo por participar da festa e ousa, por efeito do desejo, tirar a própria máscara (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 93).

O não usar máscara, metáfora da livre expressão do desejo, revela-se, no conto, uma prática perigosa por expor aquilo que, realmente, as personagens são, contrastando com a hipocrisia do necessitar esconder-se, pois se “a festa mascarada libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo [uma vez que] escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações” (PAVIS, 1999, p. 234 – *colchetes nossos*), ironicamente, no conto, a revelação do próprio rosto e, metonimicamente, da própria identidade, encontra-se intimamente ligada à sinceridade que, quando não corresponde às representações sócio-comportamentais dominantes, é estigmatizada e brutalmente eliminada do convívio social.

Parece-nos, pois, que o fato de as personagens principais terem a “cara limpa” em pleno carnaval, constatada na demonstração sincera de desejo entre os dois homens, evidencia a sua alteridade diante dos outros foliões, que não os aceitam. Nessa perspectiva,

O conto possui uma visada do (des)mascaramento social, na medida em que questiona o poder e o lugar das minorias na sociedade. Tal sociedade tem dificuldades de diálogo com o “diferente”, impondo-se como uma autoridade que julga e reprime tudo e todos os contrários a uma ideologia ou a uma postura preestabelecida pela maioria (COSTA, 2007, p. 4).

A cumplicidade entre as duas personagens é, no conto, reforçada pelo olhar nos olhos que possibilita ver as coisas como, de fato, são: “Bem de perto, olhei a cara dele, que olhada assim não era bonita nem feia”: de poros e pêlos, uma cara de verdade olhando bem de perto outra cara de verdade que era a minha” (ABREU, 2005, p. 58). Novamente, aqui, no jogo entre identidade e diferença são utilizados os recursos da repetição, do paralelismo e do espelhamento, trata-se da cara do outro (diferença), mas que se iguala à caracterização da cara do narrador-personagem, são caras “de verdade” (semelhança). Assim como no flerte, o olhar é enfatizado, demonstrando, agora, o motivo da cumplicidade: o olhar desprovido de máscaras mostra a “verdade”, o outro tal como é. Observe-se, ainda, uma oposição entre a “máscara” e a “cara de verdade” que permite que as personagens possam vivenciar o afeto sem culpa ou estereótipos. Entre o receio e a coragem de olhar de frente, o narrador opta pela realidade em vez da fantasia, enfatizada pela imagem do espelho que o reflete e, nele, revela o outro, cúmplice de uma mesma escolha, cúmplice da mesma identidade estigmatizada: “O espelho brilhou rodando no ar, e enquanto acompanhava o vôo fiquei com medo de olhar outra vez para ele. Porque se você pisca, quando torna a abrir os olhos o lindo pode ficar feio. Ou vice-versa. Olha pra mim, ele pediu. E eu olhei” (ABREU, 2005, p. 58).

O permitir-se olhar o outro e ser, também, olhado pelo outro, sublinha a cumplicidade que adentra na partilha de intimidade sexual entre o narrador-personagem e seu companheiro.

Contudo, apesar de as personagens principais expressarem um desejo sincero, não há qualquer comprometimento maior, ou mesmo, alguma referência que os possa identificar: “Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone teu signo teu endereço, ele disse [...] o que você mentir eu acredito, eu disse, que nem marchinha antiga de Carnaval” (ABREU, 2005, p. 58-59).

O motivo do anonimato está disseminado por todo o conto, em especial quando o texto se refere àqueles que zombam e lincham os que assumem uma orientação sexual que difere do padrão heterossexual. Tanto assim que as orações, no texto, são marcadas por sujeitos indeterminados: “Mas vieram vindo, então, e eram muitos [...] Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas” (ABREU, 2005, p. 59).

Em todas as ocorrências de preconceito em relação às manifestações de homossexualidade presentes no conto, os agressores são anônimos, não têm nomes, idades, profissões ou qualquer característica que os identifiquem e lhes forneçam uma identidade “concreta”, individual – fato, este, que confere aos agressores um caráter universal, ou, dito de outra forma: o preconceito se faz presente em todo e qualquer setor da sociedade.

Podemos perceber que a “nudez” do narrador-personagem vista na ausência de roupas e, principalmente, na ausência de máscara, se contrapõe ao “mascaramento” do grupo anônimo, uma vez que:

O anonimato que constitui a face da personagem coletiva que assassina o amante do narrador protagonista é um signo ambíguo: de um lado, evidencia a face da intolerância tropical que, brutal, esconde-se sob a máscara da tolerância – é, portanto, anônima –; de outro lado, esse anonimato constitui a substância da máscara que, portada coletivamente, libera de culpa individual os que usam da violência para, na expressão de seu ódio, afirmarem-se e afirmarem os seus valores (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 94).

Dessa forma, em “Terça-Feira Gorda” constata-se, também, a impunidade da violência contra a minoria, de maneira a problematizar não apenas o lugar da homossexualidade na

esfera social, como a falta de direito de manifestar publicamente o desejo e/ou o amor por indivíduos do mesmo sexo em meio a uma sociedade que mascara uma aceitação da alteridade.

No conto, a intolerância se faz menos pelo fato de as personagens possuírem uma orientação sexual que difere da heterossexualidade esperada, do que por demonstrá-la publicamente. A homossexualidade que, supostamente, seria permitida no contexto de liberação festivo proposto pelo carnaval é violentamente reprimida quando os protagonistas não correspondem à imagem estereotipada dos homossexuais. Nesse sentido, são interessantes as observações de Sigmund Bauman:

As vítimas em potencial não são temidas e odiadas por serem diferentes – mas porque não são *suficientemente diferentes*, misturando-se facilmente na multidão. A violência é necessária para torná-las espetacularmente, inequivocamente, gritantemente diferentes. Então, ao destruí-las, podia-se ter a esperança de estar eliminando o agente poluidor que havia ofuscado as distinções, e assim, recriar um mundo ordenado [...] Desse modo, de acordo com o padrão moderno, toda destruição é aqui uma *destruição criativa*: uma guerra santa da disciplina contra o caos, um ato dotado de propósito, um trabalho voltado à construção da ordem... (BAUMAN, 2005, p. 65).

Embora reflitam sobre o sentido das ideias de nação e patriotismo, as palavras de Bauman ilustram a “necessidade” de, em tempo de “crise”, estabelecer uma distinção e separar os responsáveis por causar a “desordem”. A demonstração pública do desejo por uma pessoa do mesmo sexo expõe socialmente o indivíduo e, uma vez exposto, ele está sujeito às manifestações de reprovação por aqueles que, cultuando certos valores morais dominantes, se acham no direito de marcar e punir a alteridade, valendo-se, para isso, da violência.

Em “Terça-feira gorda”, os motivos do desejo/amor e da violência se encontram entrelaçados. Valendo-se da imagem de um figo maduro e suculento, que, segundo o narrador, “não é uma fruta, mas uma flor que abre para dentro” (ABREU, 2005, p. 57), metáfora, no texto, do desejo homossexual, o escritor estabelece uma intrínseca ligação entre figo e desejo e, também, entre figo e violência.

Em se tratando do desejo, o figo, em sua primeira aparição, no conto, recebe uma conotação erótica: “Entreaberta, a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da faca uma cruz na extremidade mais redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior cheio de grãos” (ABREU, 2005, p. 57). Posteriormente, temos a menção aos “figos maduros apertados”, metáfora do beijo e do abraçar dos corpos, revelador do convite para o envolvimento sexual: “Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente” (ABREU, 2005, p. 58). E, por fim, há o “figo muito maduro”, referindo-se à desintegração do corpo como resultado da violência: “E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (ABREU, 2005, p. 59). Atrelado ao motivo do desejo, o signo do figo se associa, ainda, à imagem do corpo: a) o “figo maduro”, figurativiza no flerte, o desejo nos corpos que sambam a sós e, depois, sincronizados; b) os “dois figos maduros apertados”, figurativizam a proximidade dos corpos e a realização do desejo no sexo; e c) a queda de um “figo muito maduro [que explode] em mil pedaços sangrentos”, figurativiza o corpo dilacerado do amante do narrador-personagem.

Quanto à associação entre figo e violência, para Arnaldo Franco Junior (2000), o motivo da violência em “Terça-Feira Gorda” se inscreve, também, nas imagens reiteradas da simbologia que envolve o signo “figo”. De acordo com o autor, cada imagem do figo é atrelada a um elemento que mantém proximidade com a violência, como a faca que corta o figo (“Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da *faca* uma cruz na extremidade mais redonda” – *grifos nossos*); os dentes, enquanto elementos cortantes (“as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de *dente contra dente*” – *grifos nossos*) e, por último, relacionado ao próprio dilaceramento de uma das personagens ao final do conto (“a

queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos”).

O “surgimento” e o “desaparecimento” do signo “figo” pelo efeito de uma ação violenta, está vinculado, também, ao “encontro” e à “separação” das duas personagens principais, cujo “encontro” é associado a signos que sugerem “luminosidade”, tais como a purpurina passada no rosto, as referências aos plânctons que brilham quando fazem amor e à iluminação fosforescente das ondas do mar. Por sua vez, a “separação” dos protagonistas é representada pela escuridão, pelo vazio, pois o linchamento do companheiro do narrador-personagem ocorre durante a noite, o que é evidenciado pela menção às Plêiades, estrelas vistas a olho nu, durante a noite, no céu:

Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. 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, p. 59).

É através da imagem do “figo/corpo” despedaçado que o escritor representa a morte do companheiro do narrador-personagem. É nas sombras da noite que a identidade estigmatizada é eliminada do convívio social, tendo na escuridão a cúmplice que oculta a face dos criminosos, fazendo com que as imagens que continham o signo do brilho e, por assim dizer, da vida, sejam apagadas, deixando para trás apenas um corpo tombado, os vários pedaços sangrentos, as manchas que se sobrepõem ao tom claro da areia. Note-se, neste trecho final, que o último signo de luminosidade é o “brilho de um dente caído na areia”, elemento que tanto cromática quanto simbolicamente evidencia um triunfo das trevas contra a luz, enfatizando as associações de sentido vinculadas à escuridão e à claridade.

Numa sociedade que cultua a heterossexualidade como norma, o grito do narrador alerta para a necessidade de fugir para resguardar a vida, demonstrando que a homossexualidade ainda não conquistou o espaço e o respeito plenos. De pé, o narrador-protagonista apenas avista, mais uma vez, os olhos do outro, agora, parados, sem culpa. Em vista do perigo iminente, o narrador age pelo instinto de sobrevivência, mesmo quando o propósito é o de proteger o companheiro.

Mesmo fechando os olhos como se pudesse apagar da memória a dor que provém da violência sofrida, a lembrança do narrador-protagonista capta, feito uma câmera, três imagens que insistem em permanecer: “primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as 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, p. 59). Resta ao narrador, além da mágoa, a culpa. Apesar de sobreviver à violência da multidão anônima, o narrador-personagem é, também, punido por essa multidão: ele carrega consigo o estigma, a dor associada a este estigma, o sentimento de inferioridade e impotência, a culpa por não ter podido/conseguido salvar seu companheiro, o medo de ser quem ele é. Ele não escapa, ao contrário: se vê eternamente preso àquela terça-feira gorda.

1.3 “Pela noite”

A fábula de “Pela noite é protagonizada pelas personagens auto-denominadas Pérsio e Santiago, que decidem se conhecer melhor valendo-se, para isso, do quase-anonimato decorrente do uso de “nomes/máscaras”. Juntos, os protagonistas percorrem a noite paulistana, indo, primeiramente, a uma *pizzaria*, na opinião de Pérsio, um lugar que integra a “normalidade” e, depois, a bares/guetos *gays*, locais ambíguos destinados à “acolher” a

homossexualidade. A trajetória de Pérsio e Santiago mistura ao momento presente certas lembranças do passado, cujos efeitos da estigmatização sofrida por Pérsio em sua infância, se refletem, na vida adulta, no modo como ele lida com a própria homossexualidade, modo, este, que se mostra oposto ao de Santiago.

Iniciada *in media res*, a novela começa com Santiago aceitando o convite de Pérsio que, após tê-lo (re)encontrado casualmente numa sauna *gay*, o chama para sair num sábado qualquer. Apesar de ter feito o convite, Pérsio fica surpreso quando, naquele sábado frio de julho, ouve a campainha tocar e, ao abrir a porta, encontra Santiago. Entre taças de vinho e músicas vindas da vitrola, Pérsio reflete:

– Como esta música [...]
 – Percebe como ela se contrai? Feito uma pessoa que tivesse levado um soco inesperado [...]
 Depois se estende outra vez. Lentissimamente, está ouvindo? É agora, daqui a pouco, quando entra o acordeom. Acordeom não. *Bandoneón*, é assim que eles dizem lá. Presta atenção. Você percebeu. O sax é o soco.
 Dobrou o próprio punho e fez um movimento brusco no ar, como se esmurrasse a si mesmo [...]
 – Quando entra o bandoneon tudo se abre – estendeu o braço à frente, parecia querer segurar algo no ar. – Percebeu? Por alguns momentos, apenas alguns momentos, é como se houvesse assim uma espécie de esperança, de possibilidade de esperança. Seja o que for, você está quase alcançando [...]
 – Você sabe que de alguma maneira a coisa esteve ali, bem próxima. Que você podia tê-la tocado. Você podia tê-la apanhado. No ar, que nem uma fruta. Aí volta o soco. E sem entender, você então pára e pergunta alguma coisa assim: mas de quem foi o erro?
 [...] Mas houve um erro? Bem, não sei se a palavra exata é essa, erro. Mas estava ali, tão completamente ali, você me entende? No segundo seguinte você ia tocá-la, você ia tê-la. Era tão tão imediata. Tão agora. Tão já. E não era. Meu Deus, não era (ABREU, 2007, p. 109-113).

A reflexão de Pérsio incide sobre as incertezas da vida, a possibilidade fugidia do amor, temas, esses, que a personagem compara com a música que domina o ambiente do apartamento. Para a personagem em questão, por mais que haja a esperança, persiste aquilo que ele chama de erro, a frustração de não ter dado certo, o “soco” que dói, que fere, o estigma da culpa, de achar-se culpado. A fim de esquecer as angústias de ser “quem se é”, Pérsio propõe a Santiago a utilização de codinomes:

– Agora que você falou nisso – o outro fez uma cara de nisso-o-quê, mas ele não reparou. – Nisso de ser bailarino, ou ator. Ou sei lá, qualquer coisa. Não gosto quando a gente fica falando assim no que foi, no que *poderia* ter sido. *God!* Não aos sábados, principalmente à noite. Não hoje, por favor, hoje não dá, eu tenho. Eu tenho uma sensação meio de amargura, de fracasso. Você me entende? Como se tivesse a *obrigação* de ter sido, ou tentado ser, outra pessoa (ABREU, 2007, p. 116-117).

Desse modo, após uma breve conversa sobre “aquilo que se é” e “aquilo que se poderia ter sido”, Pérsio vislumbra uma possibilidade de mascarar a realidade a partir do uso dos codinomes. O medo de fracassar faz com que ele proponha a utilização de codinomes, que, escolhidos e utilizados como máscaras, lhes possibilitam dar vazão à fantasia, ao encontro, em princípio, descompromissado e, assim, poderem se conhecer melhor.

No trecho citado acima, é possível constatarmos a partir dos cacoetes de linguagem a homossexualidade afetada de Pérsio e como a própria personagem encara sua orientação sexual como um fracasso, “como se tivesse a *obrigação* de ter sido” heterossexual, de ser “normal”. Note-se, pois, como a proposta dos codinomes se encontra vinculada à homossexualidade, que é, apesar da máscara de alegria e felicidade, mal aceita por Pérsio.

Nessa brincadeira, a personagem Pérsio escolhe seu próprio “nome-máscara” e o de seu amigo, Santiago, que aceita o jogo proposto. Inspirado em Santiago Nasar, personagem do livro *Crônica de uma morte anunciada*¹¹, de Gabriel García Márquez, o nome Santiago se justifica, na opinião de Luis Claudio da Costa Carvalho, a partir da própria

defensiva ironia cáustica de Santiago [...]. Ao escolher para o seu parceiro o nome de um personagem condenado a morrer por causa de suas relações amorosas e que parecia o único a não saber de sua condenação, Pérsio parece querer aumentar a

¹¹ Na obra *Crônica de uma morte anunciada*, temos a anunciação da morte de Santiago, um indivíduo que, apesar de inocente, é acusado como o responsável pela perdição de Ângela Vicário, uma mulher que, logo após ter se casado, é devolvida à casa dos pais por não ter mantido sua castidade até o casamento. Tomados pela indignação, os irmãos da moça decidem vingar a honra da família, e, deste modo, Santiago, sem entender como entrou nessa trama, vem a morrer enquanto os moradores da cidade, passivos, nada fazem para ajudá-lo. Vemos, pois, que, assim como ocorre em *Crônica de uma morte anunciada*, em “Pela noite”, há uma referência à presença de uma sociedade hipócrita e acusadora.

névoa de excentricidade e mistério com que se defende dessa nova possibilidade de amar (CARVALHO, 2003, p. 374).

Já o nome Pérsio faz referência à personagem de *Os prêmios*, de Julio Cortázar, cuja referência, segundo Carvalho (2003), não é meramente acidental, uma vez que

Grande parte das obras de Cortázar retrata, em clave surrealista, um mundo exterior percorrido pelo ser humano como um labirinto do qual se tenta escapar [...] O texto de *Pela Noite* também narra um longo e labiríntico périplo de dois personagens, *náufragos do caos urbano*, nem sempre em sintonia, pela noite gay paulistana. Também na narrativa de Caio Fernando Abreu o mundo exterior adquire feições de um fantasmagórico labirinto (CARVALHO, 2003 p. 373).

A escolha dos “nomes-máscaras” não é aleatória, contendo em si indícios da própria caracterização dos protagonistas: um (aparentemente) mais passivo, Santiago, que se deixa conduzir por Pérsio, que, perdido entre os fantasmas do passado e a dor do estigma, tenta encontrar a saída do labirinto em que se transformara a sua própria vida, reduzida a noites frias sem manhãs.

Os codinomes escolhidos são máscaras que funcionam como “passe-livre” para que eles se exponham um ao outro. A escolha do “nome-máscara” é, pois, algo que possibilita um jogo de mostrar-se e ocultar-se na aproximação amorosa, pois, “além de evitar amarguras, é superpolitizado [...] você pode virar a noite impunemente [...] sem culpa alguma, rapaz (ABREU, 2007, p. 123).

É interessante observarmos, ainda, no texto de Abreu, as diferentes formas com que as personagens auto-denominadas Pérsio e Santiago vivenciam os “nomes-máscaras”, visto que a possibilidade de “ser Pérsio” é encarada por aquele que porta tal codinome, como a possibilidade de ser uma pessoa diferente daquela que se é. Note-se, na fala de Pérsio, os termos “impunemente” e “culpa”, índices da necessidade que a personagem tem de deixar de sentir-se culpado, fracassado, homossexual. A fala de Pérsio, por vezes, se aproxima do solilóquio, recurso próprio do teatro no qual o ator se dirige a um destinatário – ou, ao menos,

admite-se a presença de um público – sem que haja qualquer intervenção de um narrador. Esse recurso pode ser visto nas longas e teatrais falas de Pêrsio, fazendo com que cada ação pareça uma grande encenação, tanto que a imagem inicial que Santiago tem de Pêrsio é a de alguém interessante e bem sucedido:

Mas-se-você-é-um-cara-tão-bem-sucedido, quase disse o outro. Mas continuava sentindo-se meio idiota, sentado ali feito um touro pastando no charco, e preferiu continuar calado. Um pouco como se estivessem ensaiando um texto que ainda não tinha decorado: esquecia as deixas certas e, bobamente, olhava um cálice cheio de vinho até a metade (ABREU, 2007, p. 116).

Deste modo, “como se tivesse ensaiado tudo aquilo antes. O que viria depois também” (ABREU, 2005, p. 116), a personagem Pêrsio atua de forma a tentar projetar para o outro, uma imagem positiva de si, “ultradinâmica, hiper jovem & supermovimentada” (ABREU, 2007, p. 147), “enquanto não era um determinado Pêrsio furiosamente independente numa cidade para sempre sem estrelas, rechaçando convites telefônicos, mas apenas um homem sozinho raspando apático a espuma de um dos lados da cara” (ABREU, 2007, p. 142). Verifica-se, pois, que Pêrsio cria uma fachada por meio do “nome-máscara” e de sua fala incessante, tentando compor uma “personagem” interessante aos olhos do outro, o que lhe permite esconder, temporariamente, seus medos, sua fragilidade. Essa necessidade que Pêrsio tem de se proteger pode ser vista, por exemplo, na própria ação de calar seu interlocutor, que, por vezes, apenas pensa sem chegar a verbalizar sua opinião. A tagarelice de Pêrsio é parte de sua máscara e, também, uma (equivocada) estratégia de defesa e sedução. Ele pensa estar se protegendo, se defendendo e/ou seduzindo quando, na verdade, tudo isso fracassa e revela mais ainda a sua fragilidade, o seu medo e, no caso da sedução, afasta os outros em vez de aproximá-los.

Diferentemente de Pêrsio, para Santiago, apesar da aceitação de seu codinome, o “ser Santiago” não significa ser diferente daquilo que se é, ou seja, a personagem em questão acata

o nome dado pelo amigo, mas continua sendo e agindo como ele mesmo. Há, pois, uma continuidade entre os papéis daquilo que o identifica como “sendo ele mesmo” e como “sendo Santiago”. Contudo, o mesmo não ocorre com Pêrsio que, com maior complexidade, encena “ser Pêrsio” enquanto emergem em sua representação as lembranças dolorosas da infância vivida, os medos vivos no presente, os fracassos e as culpas.

As imagens de Pêrsio e Santiago são fornecidas ao leitor através da descrição que uma personagem faz da outra, sobressaindo, deste modo, os traços mais evidentes, as impressões, algumas lembranças. Na opinião de Pêrsio,

Era bonito o outro que ainda não era Santiago, se espiasse com cuidado por baixo dos cabelos pretos, molhados, emaranhados, se desbastasse traço a traço aquele olhar solícito e espantado até quem sabe algum atrevimento, coisas assim, mas não ousava [...].

Vinha de longe a cara do outro, com suas sobrancelhas espessas unidas sobre o nariz curto, vinha de coisas e tempos que gostaria deixar para trás [...] (ABREU, 2007, p. 140-141).

Ele sorriu, tinha um jeito de sorrir de lado, como se quisesse esconder alguma falha nos dentes, embora não tivesse nenhuma, via-se quando ria inteiro, o que era raro [...] Tinha um pouco de criança quando sorria desse jeito, e de demônio. Demônio astuto pensou (ABREU, 2007, p. 114).

Já para Santiago, a imagem que fazia de Pêrsio estava se tornando

a cada minuto mais. – Ia dizer sedutora, mas interrompeu-se, inibido. Quis dizer atraente, mas também não conseguia acompanhar aquele ritmo acelerado, sarcástico, teatral (ABREU, 2007, p. 148).

Cheirava a sabonete, loção de barba, *Eau Sauvage* [...] O vermelho vivo da blusa realçava ainda mais os círculos roxos das olheiras em torno dos olhos claros, quase verdes [...] a barba recém-feita, em vez de aliviar o peso das sombras nos ângulos do rosto, ao contrário, sublinha ainda mais a palidez que os pêlos escuros tinham disfarçado um pouco antes (ABREU, 2007, p. 148-149).

Além da descrição de alguns traços físicos de Santiago, Pêrsio capta no sorriso daquele a quem observa, um jeito de “sorrir de lado”, raro de se ver, o que sugere que Santiago seja alguém mais sério, mais reservado. Há, neste sorriso, um misto de inocência e malícia, de sedução e perigo vindo de um rosto bonito e familiar. Por sua vez, Santiago

reconhece em Pársio seu lado “ator”: “ritmo acelerado, sarcástico, teatral” e, portanto, a representação de alguém que se esforça para parecer sedutor e atraente. Enfatiza-se, aqui, a teatralidade como o principal traço da máscara de Pársio. Olfato e visão aguçados, Santiago observa cuidadosamente Pársio: as noites mal dormidas reveladas pelas olheiras, a tonalidade clara dos olhos, os traços do rosto, a palidez, os cabelos curtos quase raspados.

Desse modo, num primeiro momento, os dois protagonistas se definem mais pelo contraste físico e comportamental. Contudo, no decorrer do conto, por meio de detalhes fornecidos pela narração, as diferenças vão cedendo lugar às semelhanças, criando, com isso, um reconhecimento, uma identificação, que pode ser vista, por exemplo, nas profissões por eles exercidas. A personagem Pársio ganha a vida como crítico de teatro, enquanto Santiago é professor; profissões distintas (diferença), mas calcadas no uso da escrita e da oralidade, por assim dizer, nos domínios da palavra, da linguagem, criando, pois, entre os protagonistas, uma identidade por semelhança. Outro aspecto indicativo de uma identificação pode ser visto, também, no vestuário escolhido por Pársio para sair com Santiago:

– Branco? Branco é bom, brilha na luz negra, afasta as más vibrações [...] Mas não, você também está de branco. – Embolou a calça branca, jogou-a sobre a cama [...] Quem sabe vermelho. Realça, joga pra cima. – Enfiou a blusa larga, depois começou a enfiar os mesmos jeans quase brancos de tão velhos (ABREU, 2007, p. 145).

Na escolha do que vestir, por mais que tente se diferenciar de Santiago, opondo o vermelho ao branco da camiseta, a calça “quase branca” indica a semelhança. Trata-se, na escrita, de um sinuoso jogo entre signos que se opõem, se afirmam, se complementam e os aproximam:

O vento de julho despenteou os cabelos dele. De costas para o outro, rosto voltado para o escuro, braços abertos. Como se dançasse (ABREU, 2007, p. 109).

Deitou a cabeça no encosto do sofá. Além do rosto muito próximo, podia ver também o teto pintado de branco [...] os olhos dos dois se encontraram, inesperados.

Desviou os seus para o teto, enquanto pensava, sem pensar propriamente [...] (ABREU, 2007, p. 117-118).

Tocou a mão estendida. Morna, boa. Como o rosto [...] (ABREU, 2007, p. 123).

– E daí Santiago? [...] Como é que é, você topa?

Ele apertou com força a mão do outro. Confirmou:

– Topo. Eu topo, sim. Claro que eu topo, Pérsio – e percebeu que ele estremecia um pouco. Como se visse um pouco além de tudo aquilo? Soltou seus dedos quase bruscamente para esfregar as palmas das mãos nos braços nus (ABREU, 2007, p. 124).

A aproximação entre as duas personagens é gradativa: há, primeiramente, dois homens conversando na sala do apartamento de um deles, mantendo entre si certa distância, tanto que Pérsio, enquanto conversa, involuntariamente, talvez, dá as costas para o amigo, negando-se, com isso, olhá-lo de frente, encará-lo e ser encarado pelo outro. Em seguida, os olhos das personagens protagonistas, inesperadamente, se encontram, causando certo desconforto com o reconhecimento, a coincidência, visto que o olhar nos olhos é, no conto, acontecimento raro. Há, depois, o contato físico permitido no gesto de tocar as mãos, toque, este, que, embora sutil, revela o contado humano, sentido na mão “morna, boa”. Após o toque, dá-se o aperto de mão, forte, seguro, sincero; confirmação. A forma com que Santiago responde a Pérsio, repetindo “topar” o jogo proposto, aceitando “ser Santiago”, assusta Pérsio que, abruptamente, solta a mão do amigo, tanto que, em certo momento do conto, passa por sua cabeça desistir de sair com Santiago: “E de repente eu ia dizer que não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que tenho AIDS, tenho um compromisso, tentei pular da janela” (ABREU, 2007, p. 160). No pensamento de Pérsio encontram-se a tentativa de agradar e o medo de envolver-se afetivamente, de fracassar. É possível que o fato de se dizer contaminado pelo vírus HIV seja, na verdade, uma justificativa para afastar uma possível aproximação afetiva e, com isso, proteger sua fragilidade, pois a presença de Santiago ameaça seu anonimato, sua “estabilidade” presente: “Sairia então pela noite levando uma sensação esquisita, quase nova, dentro do peito, essa armadilha de que não gostava, o passado abrindo

súbito seu baú mofado para trazer de volta fantasmas esquecidos (ABREU, 2007, p. 140), porém, o “pacto” já estava feito.

O primeiro lugar escolhido pelos protagonistas é uma *pizzaria*, nas palavras de Pérsio, um lugar “*absolutamente normal*” (ABREU, 2007, p. 153), onde, provavelmente, não seriam importunados. Sentados numa mesa de canto, enquanto esperavam pela *pizza*, Pérsio vira-se para Santiago a fim de puxar conversa:

- Bem, agora conte-me coisas – Pérsio pediu
- Mas contar o quê?
- Qualquer coisa, já disse. Senão eu piro. Conte depressa, senão *eles* vão começar a olhar.
- Olhar?
- Todo mundo. As *mammas*, as possessivas gordas, as criancinhas odiosas, os maridos subjugados, as *nonnas* de saco cheio [...]
- Ninguém está olhando.
- Ainda não, mas vão começar já, se você não falar alguma coisa [...]
- Vamos, diga alguma coisa. Quer que rasteje a teus pés? Senão eles vão pensar que somos um casal em fase de separação. Ou um par de namorados babões. Onde está seu superego? E em qualquer das hipóteses as *mammas* cutucarão seus maridos ruins de cama repetindo baixinho, escandalizadas, *guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, veados*. Santa Madona, como é que se diz veados em italiano? – Já começaram a olhar, viu? Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricas, xibungos, jaciras, frescos, peras, homossexuais, invertidos? Hein, cara? (ABREU, 2007, p. 157-159).

Neste trecho, o estigma da homossexualidade aparece nos signos de estigmatização mobilizados por Pérsio, cuja culpa faz com que carregue a dor que o estigma lhe causa. Note-se como o conflito com a própria orientação sexual faz com que Pérsio infira, sem base concreta para tal, o que as demais personagens secundárias, secretamente, estariam pensando sobre ele e Santiago, pois, como afirma Santiago, “ninguém está olhando”. De acordo com a projeção de Pérsio, podemos perceber como aquele que se sabe, de algum modo, portador de um estigma ou representante de uma alteridade, sente-se sempre vigiado e marcado socialmente. Nas suposições feitas pelo crítico de teatro, é de se observar como o preconceito é percebido como valor cultural que atravessa gerações, indo desde as *nonnas*, passando pelas *mammas*, maridos e mocinhas até chegar às crianças, numa espécie de círculo vicioso. Note-

se, aqui, que Pécisio acredita ser julgado pelas demais personagens secundárias, mas ele também as julga e as reduz a estigmas: as *mammas* são definidas por ele como “possessivas” e “gordas”, as crianças como “odiosas”, os maridos como “ruins de cama”. Desse modo, Pécisio, que se coloca como vítima do processo de exclusão é, também, protagonista do ciclo de preconceitos e estigmatização.

Outro ponto a ser observado é o fato de que a própria personagem, também, se auto-ironiza ao ironizar, enumerando os termos pejorativos que nomeiam o homossexual masculino. Esta gama vocabular aponta para as diversas formas de ofensa e agressão verbal sofridas, provavelmente, por Pécisio e outros homossexuais. De acordo com Nelson Ferreira Júnior,

Cada um dos termos utilizados por Pécisio para se referir à homossexualidade tem significado a partir das conotações evocadas, isto é, conotações que para ele são sinais de afirmação de uma diferença definida e não uma depreciação intencional como querem os discursos do poder em uma sociedade machista, racista e conservadora (FERREIRA JÚNIOR, 2006, p. 69).

Ferreira Júnior argumenta que os termos fazem referência ao reconhecimento e, deste modo, à estigmatização dos homossexuais, encarnação da alteridade. Acreditamos, porém, que, além dessa afirmação da diferença, há, também, introjetada no discurso de Pécisio, a carga ofensiva e depreciativa contida em tais nomes. Marcado profundamente na infância, em que era agredido reiteradamente ao ser chamado de “fresco”, Pécisio, devolve, com ironia, a agressão sofrida no comentário que faz sobre a sociedade, generalizando a sua avaliação ao apoiar-se numa divisão binária do tipo “nós” (homossexuais) x “eles” (a sociedade; os heterossexuais). Veja-se:

Eles não perdoam, eles não aceitam. Eles não perdoam nunca, sabia? [...] Se um *deles* discutir com você, esse vai ser sempre o último insulto que te jogarão na cara. O mais ofensivo, na opinião deles. Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção (ABREU, 2007, p. 163).

Nessa perspectiva, expor a orientação sexual que difere da heterossexual implica, potencialmente, o sujeitar-se às diferentes manifestações da exclusão: os olhares, os cochichos, as violências verbais e, até mesmo, físicas. Tal intimidação faz com que alguns homossexuais internalizem a culpa, a dor e o incômodo do estigma e passem, também, a se auto-excluir do convívio social hostil, procurando lugares que lhes permitam ser reconhecidos e aceitos como são. Essa permanente desconfiança de Pérsio, aliada ao sentimento de culpa e fracasso, está relacionada aos efeitos da estigmatização vivenciada por ele na infância:

– Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam *biuuuuuuuicha!* Não, não era *bicha!* Nem *veado*. Acho que era maricas, qualquer coisa assim.
 – Fresco – Santiago disse. – Era *fresco* que se dizia.
 – Isso. *Fresco*, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai, ai*, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos (ABREU, 2007, p. 162).

Neste excerto, o modo de falar e a linguagem para referir-se ao modo como aqueles considerados homossexuais eram chamados na pequena cidade do Passo da Guaxuma revelam certas características dos protagonistas. Note-se como os termos utilizados e as ações de Pérsio são mais dramáticas, revelando sua dor, indignação e revolta pela violência sofrida, efeitos da estigmatização. Em contrapartida, o tom com que Santiago corrige a fala do amigo se mostra mais maduro e sereno, não há dramatização, apenas, uma colocação feita de modo seguro e natural. Nesse sentido, para os protagonistas, não se trata, apenas, daquilo que fazem (ações) e pensam (ideias), mas a forma com que enunciam e usam a linguagem é que revela o modo como vivenciam a homossexualidade, como pensam a si próprios e suas identidades.

Na situação rememorada por Pérsio, o preconceito contra a homossexualidade é literalmente expresso, em alto e bom som, pelo coro unívoco das vozes das meninas, representantes da opinião social que humilha e agride verbalmente aqueles que parecem

diferir da heterossexualidade esperada. Trata-se do discurso dominante da sociedade que propaga o padrão heterossexual que, uma vez assimilado cultural e socialmente, faz com que certos indivíduos passem a marcar, a impor uma identidade estigmatizada àqueles que fogem às normas idealizadas, expondo-os à diferentes manifestações do preconceito social. Ressalte-se, ainda, no trecho citado, que Pérsio, ainda criança, nunca havia tido qualquer experiência homoerótica, o que não impede que uma identidade estigmatizada lhe seja impingida mesmo quando pautada, apenas, em hipóteses e sugestões. Condicionado pela mentalidade moralista e preconceituosa do Passo da Guanxuma, desde pequeno Pérsio aprende a ver os homossexuais como a alteridade rejeitada. Ele é estigmatizado e excluído antes mesmo de que tenha consciência plena de sua diferença. Dessa forma, notamos que uma “identidade indesejada” é imposta a Pérsio, que “estranhamente vive sua identidade antes de experimentar a própria sexualidade” (BESSA, 1997, p. 59). É a partir da imposição de uma identidade indesejada, que a própria personagem entra em conflito consigo, uma vez que a estigmatização sofrida cria uma discrepância entre aquilo que Erving Goffman (2004) denomina “identidade social”, isto é, o repertório de papéis exigidos socialmente, e sua “identidade real”, referentes aos atributos que ele prova possuir:

Mas era difícil lá. Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. *God!*, que inferno. Semana após semana. Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem tenso, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou? (ABREU, 2007, p. 162-163).

Sob a forma de coro, as vozes das meninas representam e manifestam a opinião pública. As vozes, acusadoras, ecoam na mente infantil de Pérsio, desestabilizando-o por instalar um conflito entre o “ser aquilo que ele acredita e/ou percebe de si” e o “ser aquilo que os outros dizem que é”. Neste trecho, a repetição da expressão “todos os dias” e “semana após semana” afirmam frequência com que a violência simbólica ocorria. Na infância, a forma de

refúgio encontrada por Pérsio residia no desejo noturno de evadir-se para um lugar imaginário, no caso, para a Terra do Nunca, junto com Peter Pan, o menino das histórias infantis que se recusava a crescer:

– Eu não tinha nenhum amigo. Só Peter Pan [...] Eu fiquei absolutamente apaixonado pelo Peter Pan. Quando eu ia dormir, de noite, queria que aquelas garotas nojentas todas morressem enquanto eu voava sobre a cabeça delas. Para a Terra do Nunca, Peter Pan vinha me buscar toda noite, nós íamos voando para a Terra do Nunca. *God!*, introjetei completamente a Wendy, aquela putinha. Eu não queria crescer. Eu tinha nojo de crescer [...] Mas eu não pensava em sacanagem nenhuma. Só queria ficar perto dele. No máximo deitar abraçado com ele. Na mesma cama. Nem um beijo, nada. Só um abraço bem apertado (ABREU, 2007, p. 102).

A estigmatização vivida na infância faz com que Pérsio, menino, leve uma vida sem amigos, reclusa, solitária. O desejo de fugir para a “Terra do nunca” como forma de escapar da rotina maçante e sofrida, de certo modo, se cumpre na vida adulta quando ele se muda do Passo da Guanxuma, cidade pequena, para a grande cidade onde se beneficiará do anonimato.

Em Pérsio, o impasse entre sua homossexualidade e a estigmatização exercida pela sociedade faz com que permaneça o desconforto em relação à sua própria orientação sexual. Dessa forma, “a sexualidade que, a princípio, poderia servir como um norte, tal sua pressuposta ligação com a verdade individual, também se mostra um terreno escorregadio, impreciso, individual, um outro espaço para a dúvida e a interrogação” (LEAL, 2002, p. 43). Observe-se as frases: “E eu nem era porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada” (ABREU, 2007, p. 162); “Ficava chorando pelos cantos, bem tenso, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo *isso* que elas gritam que eu sou?” (ABREU, 2007, p. 162-163 – *grifos nossos*). Além disso, o desejo de não crescer é, também, expressão do medo de se defrontar com as questões relativas à sexualidade, à sua homossexualidade.

A necessidade de abandonar o Passo da Guanxuma é reforçada quando Pêrsio relembra a morte de Benjamim, o barbeiro da cidade, apontado socialmente como o único homossexual do lugar:

- Só tinha um na cidade, lembra?
- Lembro. O seu Benjamim, o barbeiro. Ele se matou, sabia?
- Claro, não é? E fez muito bem. Sábia decisão. Só podia mesmo era cortar os pulsos.
- Ele se enforcou. Bem no meio da praça. Num domingo de Páscoa [...]
- Perfeito, perfeito. A Anônima Tragédia Provinciana. E dá no mesmo. Aquelas garotas eram umas assassinas. – Olhou em volta, as pessoas, uma a uma. – Como eles, todos uns assassinos. *Eles não perdoam, eles não aceitam* (ABREU, 2007, p. 163 – *grifos nossos*).

Os efeitos da estigmatização sofridos por Benjamin servem de alerta para aqueles que se dispõem a assumir uma orientação sexual que não é a dominante. Nessa perspectiva, os moradores do Passo da Guanxuma se propõem a marcar e a punir o estigma considerado como “desvio”, revelando, aí, um poderoso mecanismo de controle da alteridade. A opressão do diferente leva à morte simbólica e, também, civil e física: Benjamim se enforca no domingo de Páscoa que, no calendário cristão, remete à ressurreição de Cristo, o vencer a morte. Entretanto, no seu caso, a estigmatização vence a vida: o suicídio do barbeiro é, simultaneamente, uma acusação à sociedade e uma auto-agressão que, de algum modo, referenda os preconceitos por ela cultivados. É notável, no trecho citado acima, que, além da ironia e do sarcasmo presentes na fala de Pêrsio, haja, também, uma ambiguidade: ele parece, em parte, concordar com a ideia de eliminação da homossexualidade. Já Santiago, que não é irônico nem sarcástico, parece captar melhor o drama humano do barbeiro, respeitando-o. Apesar da ironia, observe-se, ainda, como Pêrsio se identifica e se projeta na vítima ao comparar o drama vivido no passado por Benjamin e o drama que vivencia, no presente, ao olhar para aqueles que se encontram na *pizzaria*: “como eles, todos uns assassinos. Eles não perdoam, eles não aceitam”.

As reminiscências da infância vivida na pequena cidade do Passo da Guanxuma são trazidas com frequência para o presente pelas duas personagens protagonistas:

Não conseguia lembrar ao certo. Talvez fosse verão [...] Por alguma razão, tinham ficado os dois para trás, ele e aquele outro garoto esquisito, silencioso [...] Havia outros, que já tinham ultrapassado aquele ponto. Ele queria chegar até aquele ponto onde estavam os outros, embora já conhecesse, a tudo o que existia do outro lado, e só porque os outros tinham ido, como um dever que se cumpre. Mas havia também aquele garoto caminhando lento pouco mais atrás [...] o garoto tinha começado a rodar de braços abertos para depois cair estendido de costas no chão. Ao invés de avançar, começou a voltar em direção a ele [...] não havia ninguém em volta vendo, então jogou a bola na grama e rodou ele também de braços abertos cada vez mais rápido tanto e tanto que não conseguiu perceber o momento exato em que deixava de estar em pé e começava a tombar [...] O rosto do outro muito perto com seus olhos claros que não eram egípcios, eram olhos de gato fixos, redondos, entre o verde, amarelo, e dizia então que não era igual aos outros, os que estavam do outro lado, que um dia iria embora para outra cidade [...] e viveria coisas tão inteiramente diferentes de todas aquelas vividas ali que nenhum de todos aqueles seria mais capaz de compreendê-lo, nunca mais [...] e de repente rolavam juntos um sobre o outro, para baixo no campo inclinado, na direção oposta das pessoas que tinham passado para o outro lado e quem sabe esperavam por eles (ABREU, 2007, p. 207-209).

Nessa divagação de Santiago feita em um único e longo parágrafo, a personagem rememora aquele fim de tarde quente, o campo inclinado, o garoto esquisito. Por meio dessa lembrança o escritor explora o tema da exclusão social a partir da distinção entre “os normais”, ou seja, “aqueles que já tinham ultrapassado aquele ponto” e os “diferentes”, os dois meninos que rolavam “na direção oposta”. Note-se como a imagem que se constrói do homossexual é calcada na diferença, trata-se “daquele garoto esquisito, silencioso” (ou, por que não dizer “silenciado”), que caminha sempre atrás, que não é integrado ao grupo e, diferentemente dos demais, não alcança o “outro lado”, o papel que lhe é exigido socialmente, a heterossexualidade que lhe é esperada “como um dever que se cumpre”. Apesar de crianças, as duas personagens, “mesmo sem dizer, mesmo que eles próprios não soubessem ainda o que já sabiam sem sequer saber o nome” (ABREU, 2007, p. 141), adquirem consciência de que, a partir daquele momento, jamais seriam iguais aos outros.

A experiência homoafetiva/homossexual ocorre mesmo que as personagens não saibam nomeá-la, criando-se, pois, “uma espécie de pacto mudo, sinuosa cumplicidade

prossequindo agora – fatalidade?” (ABREU, 2007, p. 141). A história compartilhada faz com que Santiago se identifique com o “garoto de olhos de gato” na medida em que se diferencia dos demais garotos. Essa diferenciação ocorre ao acaso, sem culpa e sem medo e, é representada no gesto que Santiago-menino faz de deixar a bola de futebol de lado, signo de masculinidade, e começar a rodar, a rolar, a se misturar com “o garoto esquisito como um egípcio” (ABREU, 2007, p. 210). Note-se como o modo sem culpa com que se percebe “diferente” na infância permanece em Santiago-adulto. Essa “transgressão” que se dá longe dos olhares atentos e vigilantes da sociedade, evidente no optar pelo caminho “oposto” do campo inclinado e não pelo “outro lado onde todos os outros iam sempre e para onde eles deveriam ir também, se fossem iguais os outros” (ABREU, 2007, p. 211), afirma a diferença, a alteridade.

Em sua adolescência no Passo da Guanxuma, Santiago namorou durante seis anos uma menina de sua cidade natal, Rejane, pertencendo, deste modo, aos olhos dos demais moradores, à “normalidade” heterossexual. Porém, ao deixar a pequena cidade do Passo para dedicar-se aos estudos na faculdade, a personagem vivencia, na metrópole, sem culpa ou traumas, um relacionamento com Beto. Em outras palavras, Santiago vivencia sua homossexualidade na juventude e numa cidade grande, longe da estigmatização e do preconceito mais visíveis nas cidades pequenas. Já para Pérsio, que desde pequeno é estigmatizado e, com isso, internaliza o estigma, arrastando consigo a dor e a culpa, permanecer na pequena cidade, o Passo da Guanxuma, seria continuar a vivenciar uma lenta e penosa morte simbólica. Vitimado pela violência de uma mentalidade preconceituosa presente numa cidade pequena, em sua juventude, Pérsio decide abandonar o Passo da Guanxuma e se aventurar na metrópole, uma vez que a cidade grande oferece a oportunidade de misturar-se à massa anônima, de libertar-se das vozes acusadoras e do preconceito que envolve o cotidiano da pequena cidade natal do protagonista: “Não quero segurar a culpa sozinho. Preciso de

cúmplices” (ABREU, 2007, p. 64). O sentir-se culpado alia-se à necessidade de cúmplices, termo, este, que indica uma vinculação à ideia de crime, de transgressão, reiterando, deste modo, o conflito com a aceitação de sua orientação sexual e suas implicações. A busca por cúmplices, por semelhantes, torna-se possível na ida para uma cidade grande. Como afirma Marcelo Secron Bessa,

Viver em uma metrópole significa se perder, misturar-se à multidão, onde esses valores, longe de serem inexistentes, são apenas mais frouxos [...] a cidade grande, então representa a possibilidade de encontro de mais cúmplices, com os quais se pode dividir a culpa, e a possibilidade de passar despercebido pela multidão (BESSA, 1997, p. 58).

As duas personagens centrais da história, com destaque para Pêrsio, sentem-se estrangeiras na pequena cidade do Passo, encontrando exílio na metrópole¹². Contudo, a mudança para uma cidade grande não significa, para Pêrsio, a aceitação plena de sua homossexualidade, permanecendo, ainda, o nojo e o medo de ser rejeitado. Para ele,

Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda [...] Você acaba sempre dando a bunda ou comendo a bunda do outro. Se você dá, ainda não é nada. Tem a dor, a puta dor. Caralho dói pra caralho. Tem uns jeitos, uns cuspes, uns cremes. Mas é nojento pensar que o pau do outro vai sair dali cheio da sua merda [...] E se você come o outro, tem a merda do cara grudada no teu pau. Mesmo no escuro você sente. É impossível não sentir. Por mais limpo que vocês estejam fica aquele cheiro, aquele cheiro de merda solto no ar [...] Por mais flores e risos e beijos e carinho e, droga, compreensão mútua e ma-tu-ri-da-de. Por mais apaixonado, por mais legal. Para mim, nunca. Fica um cheiro de merda por tudo. Mesmo que você não veja. Que você não sinta. No escuro, fica [...] Amor entre homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não agüento. Um mês, dois. Você mascara, disfarça, põe uma vaselina aqui, um sabonete ali. Mas o cheiro de merda continua grudado na tua pele. Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda... (ABREU, 2007, p. 175-176).

¹² Em seu mapeamento sobre a homossexualidade no Brasil no século XX, James N. Green (2000) destaca a migração de homossexuais masculinos para os grandes centros urbanos, como as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesse contexto, muitos jovens “fugiram do controle e condenação da família, dos parentes e de uma cidade pequena em busca do anonimato das metrópoles, a amizade baseada numa identidade compartilhada e em experiência eróticas similares proporcionou laços mais fortes que os sanguíneos” (GREEN, 2000, p. 34-35). Desse modo, fosse por se verem marginalizados ou pelo distanciamento dos sistemas de apoio familiar, tornou-se comum nos grandes centros urbanos a construção de “elos alternativos” por parte de alguns homossexuais que cumpriam a função familiar e encontravam apoio financeiro e psicológico em amigos e pessoas que partilhavam dos mesmos desejos sexuais.

Como se vê, Pérsio reduz a relação homossexual masculina à equação: “amor = sexo = cu = merda”. De acordo com essa perspectiva, o amor homossexual sempre se resume a algo asqueroso, uma impureza excretada para o bom funcionamento do corpo. A oposição limpo x sujo aparece no discurso de Pérsio sobre o amor entre homens, revelando, aí, que os efeitos da estigmatização na vida afetiva de Pérsio situam-se na esfera mais íntima do estigmatizado. Para Pérsio, mesmo que, por algum tempo, seja possível disfarçar, prevalece o “cheiro de merda”. Na verdade, apesar de atribuir a rejeição da homossexualidade ao cheiro que sempre fica, não é o “cheiro de merda” que ele não aguenta, mas o fato de esse cheiro estar vinculado à afirmação de sua alteridade e, portanto, estar sujeito à violência, à estigmatização, eventos que o levam a se sentir culpado, fracassado. Em Pérsio, a dor da culpa se manifesta na dificuldade que tem de relacionar-se afetivamente com outros homens, na insegurança e no medo de amar e não ser correspondido. Já Santiago, apesar de ouvir atentamente a opinião e os argumentos de seu amigo, discorda de tais pre(con)ceitos, enxergando o lado bom do relacionamento amoroso entre dois homens:

Suponhamos que os dois caras gostem um do outro [...] Suponhamos. Eu já vivi isso. E se realmente gostarem? Se o toque do outro de repente for bom? *Bom*, a palavra é essa. Se o outro for bom para você. Se te der vontade de viver. Se o cheiro de suor do outro também for bom. Se todos os cheiros do corpo do outro forem bons. O pé, no fim do dia. A boca, de manhã cedo. Bons, normais, comuns. Coisa de gente. Cheiros íntimos, secretos. Ninguém mais saberia se não enfiasse o nariz lá dentro, a língua lá dentro, bem dentro, no fundo das carnes, no meio dos cheiros. E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra nojo não tem mais sentido. Você também tem cheiros. As pessoas têm cheiros, é natural. Os animais cheiram uns aos outros. No rabo. O que é que você queria? Rendas brancas imaculadas? Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma perversão, se tudo isso for o que chamam de amor. Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo (ABREU, 2007, p. 178-179).

As ideias de Santiago dão menor importância à orientação sexual dos amantes do que à sua disponibilidade para amar. O nojo do corpo, em Pérsio, se contrapõe à acolhida do corpo

do ser amado, em Santiago, o que põe a orientação sexual, no caso, a homossexualidade, como um mero detalhe na questão do amor. Santiago vê nos cheiros – repulsivos, na opinião de Pérsio –, algo natural, uma característica inerente a todos os animais, uma vez que o que há é sexualidade, independente da orientação sexual. Para Santiago, “o amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se amor for a coragem de ser bicho. Se amor for a coragem da própria merda” (ABREU, 2007, p. 179). Note-se, nesses dois pontos de vista opostos, que a culpa que Pérsio carrega por achar-se “diferente”, encontra-se intimamente ligada à forma como ele propõe o encontro com Santiago, ou seja, a partir da utilização de “nomes-máscaras”, a fim de supostamente proteger sua fragilidade. Nessa perspectiva, o modo como Pérsio e Santiago pensam a homossexualidade, revela, também, como eles pensam a si próprios.

O texto afirma, a partir da personagem Santiago, ser possível vivenciar, com dignidade e amor, um relacionamento homossexual, demonstrando que a cidade grande tolera – em menor ou menor grau – o afeto e a sexualidade entre indivíduos do mesmo sexo. Contudo, viver numa cidade grande não é sinônimo de libertação plena, uma vez que essa mesma cidade não acolhe, por completo, a alteridade, ela se mantém um signo ambíguo: tanto aceita a alteridade – em diferentes graus – quanto segrega e exclui ao demarcar limites territoriais e comportamentais, separando a alteridade da “normalidade”, o que pode ser visto, por exemplo, na existência dos guetos *gays*. É ambivalente e complexa, portanto, a relação entre cidade grande e homossexualidade, mas mais positiva do que aquela constituída entre cidade pequena e homossexualidade. A diferença nos destinos de Pérsio e Santiago prova isso.

Os guetos *gays* se constituem como uma rede de locais próprios para encontros homossexuais, oferecendo aos seus frequentadores lugares onde possam vivenciar sua sexualidade com mais liberdade, permitindo, por assim dizer, acolher a alteridade. Por outro lado, ao mesmo tempo que se mostram acolhedores, a existência de tais lugares tende a

camuflar formas de segregação e preconceito, como se a sociedade aceitasse a alteridade desde que essa ela se faça “invisível” aos olhos da “normalidade”.

A existência dos guetos/bares *gays* demarca uma fronteira que é, sobretudo, simbólica entre aqueles que se veem e aqueles que são vistos como diferentes da expectativa heteronormativa cultivada pela sociedade. Isso impõe aos habitantes e/ou frequentadores de tais locais uma identidade estigmatizada. Se, por um lado, trata-se de um espaço que proporciona certa liberdade aos de dentro, por outro lado é um espaço no qual a diferença marginalizada e excluída acaba sendo mascaradamente “inserida” dentro dos contornos sociais. Segundo Jurandir Freire Costa (2002), o gueto *gay*

é formado por um circuito de locais de encontro exclusivo de homossexuais, que vão de praias a ponto de prostituição masculina. Nesses locais, alguns extremamente sórdidos, os indivíduos gozam da ‘liberdade’ que a discriminação permite. Mas justamente por se tratar de uma liberdade vigiada e concedida, carrega todas as sequelas do preconceito. Os sujeitos sabem, mesmo quando não explicitam, que a liberdade vivida no gueto é precária e, num certo sentido, artificial [...] Participando da cultura do gueto, sobretudo nas idas a saunas, boates e locais de prostituição, todos se sentem promíscuos e convivendo com a promiscuidade, realizando, assim, a imagem do ‘homossexual’ criada pelo estereótipo do preconceito (COSTA, 2002, p. 96).

O gueto *gay* corresponde, no conto, à “Terra do Nunca” dos sonhos infantis de Pérsio: local de evasão. Entretanto, o próprio conto mostra que, nele, as tensões e conflitos vinculados e/ou decorrentes da estigmatização permanecem, embora, não do mesmo modo. Em “Pela noite”, o motivo do gueto *gay* se contrapõe aos espaços ditos “normais”, como a *pizzaria*, a primeira parada dos dois protagonistas em seu giro pela *night*. Veja-se essa oposição entre “espaços normais” e “guetos” a partir do modo como Carlinhos, um jovem ator de teatro, aborda Pérsio, primeiramente na *pizzaria* (situação 1) e, depois, no gueto/bar *gay* (situação 2):

Situação 1:

O rapaz [Carlinhos] olhava de longe fazia algum tempo, Santiago tinha visto. Com o canto do olho, enquanto contava, percebeu que ele procurava chamar a atenção de Pérsio. Movimentava-se sem parar, falando muito alto [...] O rapaz veio se aproximando por trás, macio, felino, até tocá-lo no ombro. Pérsio assustou-se e queimou os dedos num sobressalto.

– Oi – cumprimentou. – Lembra de mim?

– Oi – Pérsio lambeu os dedos queimados [...] Você não é do elenco do *Édipo*? [...]

– *Antígona* – o rapaz corrigiu [...]

– Claro, claro [...] E como vai o espetáculo?

– Meio mal, sabe como é [...] – Pois é daí então a gente precisa de força sabe como é cooperativa e tal gente nova todo mundo pôs alguma grana em cima ta super-ruço você sabe [...]

– Tá. Vou ver o que posso fazer. Não depende só de mim [...]

– A gente agradece. – Carlinhos curvou a cabeça. Fez um ar tardiamente polido de não-querer-interromper-nada-entre-vocês, apertou a mão de Santiago, levemente cúmplice, e foi saindo entre as mesas (ABREU, 2007, p. 172-173).

Situação 2:

– Não quero interromper nada. – Carlinhos estendeu a mão para os copos. – Posso dar um gole?

– Esteja a gosto, a casa é sua. – Pérsio estendeu o maço de cigarros. – Não quer aproveitar o *ensejo* e fumar um, também?

– Obrigado. Carlinhos pegou um [...] E de novo, malicioso: – Como eu disse, não quero interromper nada. Desculpa eu parecer indiscreto, longe de mim, mas vocês são *caso*?

– O que é que você acha?

– Ah, não sei. Olhando assim, bem. Difícil dizer. Sei lá, às vezes parece, às vezes não [...] Mas de cara dá pra sentir que vocês têm assim uma, como dizer. Uma ligação muito forte [...] E debruçou-se na mesa. – Ah, deixa de onda, qual é? Conta logo, vai. Vocês são mesmo caso?

– Somos – disse Pérsio. Apertou mais o ombro de Santiago. – O nome dele é Beto [...] – E é bom você ir se mandando porque além de detestar veado, ele morre de ciúmes. Por qualquer coisinha, fica completamente louco [...]

Carlinhos empalideceu, pediu desculpas, licença e sumiu (ABREU, 2007, p. 193-195).

O comportamento de Carlinhos é marcadamente diferente nas duas situações nas quais se encontra com Pérsio e Santiago. Estando na *pizzaria*, a abordagem do jovem é regida pela formalidade e precaução, trata-se de um ator pedindo ajuda a um crítico de teatro, havendo, pois, uma hierarquia profissional entre ambos. Já na segunda, no bar *gay*, Carlinhos tenta se colocar no mesmo plano de Pérsio, permitindo-se uma maior aproximação e intimidade a partir do reconhecimento de uma condição homossexual comum a ambos. Essa diferença de conduta é claramente percebida e avaliada negativamente por Pérsio:

– Não disse? Veados é foda. No restaurante chegou cheio de salamaleques, porque com licença, porque não sei o quê? No gueto perdeu logo o respeito. Já veio invadindo, pedindo bebida, pedindo cigarro, querendo saber se é caso. Pelo amor de

Deus, caso, mais um pouco e ai falar *entendido*, que nojo. Só porque é veado também acha que está tudo em casa. Se eu não chegasse a tempo provavelmente iria te passar uma cantada. Viu só do que te livreí, garoto? (ABREU, 2007, p. 193-195).

Note-se como Pársio refere-se a Carlinhos valendo-se de um termo pejorativo, “veado”, termo, este, no qual ele se vê incluído, “veado também”, fazendo refletir na negação do outro, aquilo que pensa de si. Segundo Zygmunt Bauman,

o fenômeno do gueto consegue ser ao mesmo tempo territorial e social, misturando a proximidade/distância física com a proximidade/distância moral [...]. Tanto o ‘confinamento’ quanto o ‘fechamento’ teriam pouca substancia se não fossem complementados por um terceiro elemento: a homogeneidade dos de dentro, em contraste com a heterogeneidade dos de fora (BAUMAN, 2003, p. 105).

Desse modo, a ousadia de Carlinhos no bar *gay* pode ser explicada por aquilo que o filósofo polonês denomina “homogeneidade dos de dentro”, contrastando com a “heterogeneidade dos de fora”. Apesar de se encontrar no gueto, Pársio mantém a superioridade hierárquica de seus papéis sociais (profissão, *status*, idade) em relação a Carlinhos, além da diferença comportamental (recato x “invasão”). A diferença na atitude de Carlinhos nos dois espaços em que se encontra com Pársio e Santiago põe em evidência a distinção entre ocupar um lugar num espaço dominado pela heteronormatividade e ocupar um lugar em que a heteronormatividade foi abolida ou, então, relativizada. No gueto *gay*, Carlinhos, colocando-se como igual a Pársio e Santiago porque também é homossexual, invade a privacidade do casal por acreditar ter liberdade para isso. Pársio, contudo, o afugenta valendo-se da possibilidade de uma agressão, que atribui potencialmente a Santiago. Entretanto, o termo “detestar veado” parece ser mais apropriado para Pársio do que para Santiago.

Pársio, ao ser questionado por Carlinhos sobre ter um “caso” com Santiago, responde-lhe que sim e que o nome de seu companheiro era Beto. Note-se que Pársio, assim como Carlinhos, julga que, por ser, também, homossexual, pode, sem problemas, invadir a

privacidade alheia. Após essa “brincadeira” feita por Pársio, envolvendo o nome de Beto, ex-companheiro de Santiago, Santiago sente-se ofendido pelo amigo e quer ir embora do local. Pársio se lamenta pelo desconforto causado e tenta contornar a situação se redimindo a fim de ficar bem com Santiago e prolongar a noite:

- Está bem, está tudo bem. Mas eu vou embora.
- Você não vai embora.
- Eu estou cansado.
- Você não pode ir embora.
- Eu estou triste (ABREU, 2007, p. 199).

O paralelismo entre as orações afirma a vontade ir embora por parte de Santiago – “cansado” e “triste” –, o que se opõe à necessidade que Pársio tem da presença do amigo: “você não vai embora”, “você não pode ir embora”. Feitas as pazes, as duas personagens vão à “Terra do Marlboro, onde os homens se encontram. Ou se perdem às vezes, dá no mesmo” (ABREU, 2007, p. 201). Na “Terra do Marlboro”, cujo nome faz referência irônica a uma famosa marca de cigarro e, implicitamente, figura como signo ambíguo de masculinidade e virilidade, os envoltimentos sexuais acontecem anonimamente.

Na narrativa, mesmo aceitando que Pársio conduza a noite, Santiago, que não carrega a culpa em relação à sua orientação sexual e, com isso, vivencia, com prudência e discrição, a sua sexualidade, alheio à estigmatização; ele se sente pouco à vontade nos bares/guetos *gays*:

- Eu estou deprimido, Santiago quis dizer. Mas preferiu permanecer em silêncio [...]
- Não tenho nada a ver com isso.
- Sei, sei. *Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui*. Mas finja que tem. Não olhe para eles como se quisesse assassiná-los. No fundo é tudo a mesma coisa e tanto faz. Vamos, sorria [...]
- Isso, assim, bom. Bom menino. Não precisa *esgazear* os olhos, apavorado como se visse *abantesmas*. Aqui está tudo em casa, não tem aquelas *mammas* repressoras. Nem garotas monstras vaiando em coro (ABREU, 2007, p. 191).

Para Santiago, que não se identifica com a cultura do gueto, o bar *gay* é visto como uma “grande massa móvel, colorida, cabeças destacadas, agitadas, um único corpo de muitas

cabeças nervosas. A Quimera, lembrou, o monstro grego (ABREU, 2007, p. 192). Nesta comparação entre o gueto/bar *gay* e a Quimera, evidencia-se que, por mais que haja diferenças no gueto *gay*, elas são vistas sob a forma de uma generalização, reduzindo-se a uma única identidade estigmatizada. Note-se como Pérsio se projeta, de modo afetado, nos comentários que faz ao valer-se do seu drama pessoal, dos fantasmas de seu passado, (a estigmatização sofrida na infância cujos efeitos se encontram na vida adulta) para que Santiago passe a se sentir mais à vontade no gueto/bar *gay*. No gueto *gay*, afirma Pérsio, não há a vigilância da sociedade heterossexual que julga, condena e reduz os homossexuais a indivíduos cuja presença e/ou existência causa repugnância e desagrado, pois *gay* “não é só uma palavra. É mais grave, um comportamento, um feeling” (ABREU, 2007, p. 190). É curiosa a associação entre gueto *gay* e a Quimera, termo, este, que, no sentido comum do uso é sinônimo de ilusão – o que, no conto, torna-se significativo, tanto que o desconforto de Santiago no gueto/bar *gay* indica que tais lugares não são propriamente uma resolução para os conflitos entre homossexualidade e estigmatização, mas uma necessidade estratégica marcada por tensões sociais e individuais.

Por meio das personagens Pérsio, Santiago e Carlinhos o conto oferece diferenças na representação dos homossexuais. Para Pérsio prevalece a binariedade sexual que define a “heterossexualidade” em oposição à “homossexualidade” e, concomitantemente, divide a “normalidade” idealizada dos “desviantes” pervertidos. De acordo com Bessa (1997), “através do discurso de Pérsio, pode-se perceber que a personagem homossexual [...] é, de certa forma, anti-homossexual, pois carrega em si o discurso da anomalia, da doença, da exclusão e da culpa” (BESSA, 1997, p. 61). Dessa perspectiva, Pérsio estigmatiza os homossexuais e se auto-estigmatiza. A caracterização de Santiago, por sua vez, é feita sem os estereótipos comuns à representação dos homossexuais: a personagem se apresenta como um homem másculo e discreto que se relaciona afetiva e sexualmente com outros homens sem que, para

isso, caia nas generalizações de vocabulário, vestimentas ou comportamentos “característicos dos homossexuais”, ao contrário da personagem Carlinhos, cuja “ousadia” e “trejeitos” correspondem aos estereótipos cultural e socialmente atribuídos aos homossexuais masculinos.

As diferentes formas com que os homossexuais se apresentam e são caracterizados em “Pela noite” não passam despercebidas por Nelson Ferreira Júnior, que afirma, em sua análise, ocorrer no texto uma

mudança de um modelo em que a voz homossexual é “representada”, para um outro em que ela própria é sujeito de representação. Narrar a história de dois homens, capazes de intervirem em seus projetos de vida, seja avaliando-os, seja modificando-os, eis um projeto estético de reconstrução da identidade inerente à novela (FERREIRA JÚNIOR, 2006, p. 75).

Essas diferentes representações da homossexualidade dialogam de modos distintos com a estigmatização e a exclusão social: ora fazem com que o reconhecimento do estigma se dê instantaneamente, ora fazem pairar apenas a dúvida sobre a sua possibilidade de manifestação.

Cansados e bêbados, os dois protagonista concordam em ir embora do gueto/bar *gay*. Nas ruas desertas, olhando as casas velhas, Pérsio vai refletindo, em silêncio, sobre as transformações que ocorrem na vida, as pessoas que chegam, partem e se perdem, os telefones que não tocam, os sonhos não concretizados, os desejos espatifados, a vida que evolui em direção ao nada. Esses pensamentos de Pérsio marcam o final do encontro descompromissado com Santiago e o retorno à sua realidade solitária. Percebendo o companheiro distante, Santiago comenta gostar das manhãs:

– Queria que fosse de manhã – Santiago repetiu [...] – As noites não são brilhantes. As manhãs sim. Por isso eu queria.
– Mas as manhãs são *péssimas*. Eu nunca vejo as manhãs. Eu sinto um humor nazista de manhã [...] – Talvez seja esse o problema. Uma vida sem manhãs. Estranho é que não escolhi. Não consigo precisar o momento em que escolhi. Nem

isso, nem qualquer coisa, nem nada [...] Tenho a impressão que a vida, as coisas foram me levando. Levando em frente, levando embora, levando aos trancos. Sem se importarem se eu não queria mais ir (ABREU, 2007, p. 217).

Essa oposição entre noite e manhã se relaciona no texto, também, com o aceitar-se como se é. A preferência pelas manhãs, demonstrada por Santiago está relacionada à vivência sem ressentimentos de sua sexualidade, em expor-se em plena luz do dia da maneira tal como é, evitando cair em estereótipos. Em contrapartida, o ressentimento é uma característica forte de Pársio e, também, uma evidência dos efeitos negativos da estigmatização sobre o estigmatizado, cujas lembranças dolorosas do passado de Pársio projetam, no seu presente, o medo de amar, o receio de ser rejeitado e o nojo a que reduz a relação sexual entre dois homens, contribuindo para a sua predileção pela noite, cuja escuridão lhe possibilita a ilusão de ocultar-se dos demais e, também, de si próprio. Mesmo no término do encontro, Pársio ainda se esforça para que Santiago entre mais uma vez em seu jogo, um jogo de sedução repleto de exageros e afetações, com gestos largos, voz em falsete, jogo em que tenta passar uma imagem de homem interessante, feliz e bem resolvido, de uma vida descompromissada e aventureira, quando, na verdade, trata-se de um papel que ele desempenha, uma máscara cuja função é tentar esconder um ser carente e assustado.

Apesar de todo o esforço do condutor, no final, Pársio é conduzido por Santiago, que toma a iniciativa e acaba com toda a farsa para, enfim, poderem desfrutar de algo verdadeiro. Após deixar Pársio, ele retorna ao apartamento do amigo em quem está interessado:

– Eu não me chamo Santiago – ele disse.
 Não afastou o corpo para que o outro entrasse. Mas ele entrou. Fechou as portas às suas costas. Estendeu as duas mãos. Tocou-os nos ombros. De frente.
 – Eu também não me chamo Pársio. Portanto não nos conhecemos. O que é que você quer?
 Ele sorriu, estendeu as mãos, tocou-o também. Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:
 – Quero ficar com você.
 Provaram um do outro no colo da manhã.
 E viram que isso era bom (ABREU, 2007, p. 226).

No diálogo que finaliza “Pela noite”, manifesta-se o motivo da entrega. O tempo, agora, é outro: trata-se do amanhecer, da esperança que substitui as angústias da noite. É Santiago quem toma a iniciativa e, com poucas e sinceras palavras, desfaz todo o jogo de rodeios e encenações de Pésio, para enfim, poderem, de forma natural, se darem uma chance de se enamorarem.

2. ESTIGMATIZAÇÃO POR NACIONALIDADE E MODO DE VIDA: ESTRANGEIRO, IMIGRANTE, *HIPPIE*

Abordaremos, aqui, as situações de dois narradores protagonistas jovens, imigrantes, estrangeiros que são também *hippies* e, deste modo, estão sujeitos tanto à exploração em trabalhos subalternos como à ação repressiva da polícia. Nossos objetos de estudo deste núcleo são os contos “London London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”.

2.1 “London London ou Ajax, brush and rubbish”

Narrada por um narrador autodiegético (GENETTE, s/d.), a fábula de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” conta a vida de um provável escritor brasileiro auto-exilado em terras londrinas, que, em meio às indagações existenciais, ganha a vida faxinando casas de ricas senhoras.

O título do conto faz referência à canção *London, London*¹³, de Caetano Veloso, na qual um anônimo e solitário eu-lírico descreve suas impressões de Londres, vagando, sem direção, pelas ruas, enquanto procura por discos voadores no céu cinza da capital inglesa. Numa cidade onde é desconhecido e com a possibilidade de caminhar despreocupadamente e sem medo, sua conclusão é de que, pelo menos, é bom estar vivo.

O subtítulo “Ajax, brush and rubbish” funciona como uma espécie de tradução do que significa Londres para esse estrangeiro, cujos vocábulos “escova” e “lixo”, ao lado de um “detergente” popularmente conhecido como “Ajax”, metonimicamente, sintetizam o dia-a-dia da personagem, a forma pela qual ela ganha a vida.

¹³ *Caetano Veloso: 1971*, terceiro álbum de Caetano também conhecido como *London London*, foi composto durante seu exílio político na cidade de Londres. As letras revelam um tom melancólico, resultado das experiências vividas longe do país de origem, sendo a maior parte das músicas composta na língua inglesa.

Tanto a canção quanto o conto têm em comum uma Londres vista pelo olhar estrangeiro, no caso, ambos brasileiros, que, ao transitarem pelas ruas londrinas, buscam encontrar seus lugares na tradicional cidade inglesa, um espaço que se mostra hostil aos novos hóspedes. Dessa forma, tanto o eu-lírico quanto o narrador-personagem são identificados como o outro, a diferença, dentro do espaço a partir do qual enunciam.

A primeira fala do narrador demonstra a total desorientação da personagem principal diante da situação: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de *Babylon City* entre as mãos. Há um fantasma em cada esquina de Hammersmith, W14” (ABREU, 1996, p. 43). Nesse sentido, é como se as orientações geográfico-espaciais contidas no mapa pudessem, também, guiar as emoções e os sentimentos da personagem.

No decorrer do conto, Londres é, por diversas vezes, designada como *Babylon City*¹⁴. A Cidade da Babilônia é conhecida mundialmente por um de seus principais monumentos: a torre de Babel, cujo significado remete à confusão de vozes ou línguas, tumulto, desordem. Dessa forma, “*Babylon City*” metaforiza a cosmopolita Londres, uma das principais cidades da Inglaterra, que recebe uma gama de estrangeiros provenientes de diversas partes do mundo: “tunisianos, japoneses, persas, indianos, congolese, panamenhos, marroquinos. *Babylon City* ferve” (ABREU, 1996, p. 41).

Nesse caldeirão fervilhante, vamos acompanhando o dia da personagem principal que, circunscrita ao anonimato, é apenas mais um no grande centro urbano. Apesar das muitas diferenças étnicas que habitam Londres, essas diferenças se desfazem, na relação com os

¹⁴ Historicamente, Babilônia é uma cidade da Mesopotâmia que teve seu apogeu com Hamurabi (1793 – 1750 a. C) e posteriormente, após um período conturbado com Nabopolassar (626 – 605 a. C) e seu filho, Nabucodonosor II (605/562 a. C), ficou conhecida pelo grande número de habitantes e também pelos seus célebres monumentos: os jardins suspensos e Zigurate, a torre de Babel. Segundo o capítulo XI do Gênesis, a origem da torre de Babel diz respeito à construção de uma torre que pudesse atingir o céu, permitindo a escalada dos descendentes de Noé. O castigo divino por tamanha audácia culminou na dispersão da humanidade que, na explicação popular, explicaria a diversidade de línguas e nações, bem como a desordem (LARROUSE, 1998, p. 575. v. 3).

ingleses, sob o rótulo de uma única identidade, homogeneizante e reducionista: a identidade de estrangeiro.

O primeiro diálogo do texto ocorre entre a personagem principal e Mrs, D(N)ixon, uma rica e quase surda senhora inglesa:

– *Good morning, Mrs Dixon! I'm the cleaner!!!*
 – *What? The killer?*
 – *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*
 [...]

 – *Where are you from?*
 – *I'm Brazilian, Mrs. Nixon.*
 – *Ooooooooouuuuuuu, Persian? Like my pussycat! It's a lovely country! Do you like carpets?*
 – *Of course, Mrs Nixon. I love carpets!*
 Para auxiliar na ênfase, acendo imediatamente um cigarro. Mas Mrs. Nixon se eriça toda, junto com o gato:
 – *Take care, stupid. Take care of my carpets! They are very-very expensive!*
 (ABREU, 1996, p. 43-44)

À primeira vista, esse diálogo se mostra cômico em razão do trocadilho irônico entre os vocábulos “*cleaner*” e “*killer*”, “faxineiro” e “assassino”, respectivamente. Contudo, implicitamente, essa confusão traz à tona uma outra relação semântica que resulta em uma imagem negativa do estrangeiro que, ao ser tomado por um assassino e, portanto, sendo-lhe atribuída a identidade de uma pessoa perigosa, faz, concomitantemente, com que Mrs. D(N)ixon ocupe a posição de vítima, de forma a mostrar que a presença estrangeira é compreendida como uma potencial ameaça.

Nesse sentido, as identificações: assassino, perigoso e ameaçador estariam inscritas num mesmo campo semântico no qual a imagem do estrangeiro se faz diante da inglesa, reconhecendo-se, nestas adjetivações, a alteridade, o estigma de ser estrangeiro.

Quando a senhora pergunta sobre a nacionalidade do protagonista, podemos ler, nas entrelinhas, que ela contrate apenas estrangeiros para a realização das tarefas domésticas, consideradas um trabalho inferior e/ou também, que o narrador-personagem possua traços físicos exteriores e um provável sotaque que o identifiquem como não sendo um inglês,

denunciando, pois, a sua diferença. Nesse sentido, as diferenças físicas e de linguagem que identificam o protagonista como sendo estrangeiro se apresentam sob a forma do estigma que, na classificação de Erving Goffman (2004), refere-se a um estigma “desacreditado”, ou seja, facilmente reconhecido, limitando o controle de informações que o indivíduo emite a seu respeito. No conto, o estigma se intensifica na medida em que não se trata de ser, apenas, um estrangeiro, mas de ser estrangeiro de um país colonizado e pertencente ao chamado terceiro mundo, acentuando-se, deste modo, o desprezo atribuído à personagem principal. Por outro lado, a repetição do nome da senhora nas respostas mecanizadas do narrador-personagem indica a ironia dele na suposta demonstração de obediência, se valendo, para isso, da condição de estrangeiro que não sabe a língua. Noutros termos, ele usa o estereótipo de estrangeiro que não domina completamente a língua para, com isso, ridicularizá-la.

Ainda sobre o primeiro diálogo, Mrs D(N)ixon entende que a personagem é persa, e não brasileira, dispersando a conversa com símbolos que representam a Pérsia, no caso, o tapete, objeto estimado pela senhora londrina, que chega a agredir verbalmente o estrangeiro, chamando-o de “estúpido” na medida que supervaloriza seu objeto “muito, muito caro”. É interessante observar, ainda, a ironia contida no nome da senhora inglesa, Dixon é associado a Nixon¹⁵, nome de um dos presidentes dos Estados Unidos da América, reforçando, desse modo, as sugeridas relações de poder entre o protagonista e a personagem inglesa.

Além de faxinar a casa de Mrs. D(N)ixon, o narrador-personagem trabalha em outras casas, entre elas, a de Mrs. Austin, uma senhora que gosta de alimentar as pombas e teme a morte por deixar “órfãos” tais animais:

Mrs. Austin aponta as pombas no quintal e diz que não pode morrer, *you know?*, que tem oitenta anos, mas não pode morrer. O que seria das pombas se Mrs. Austin

¹⁵ Richard Milhous Nixon foi o 37º Presidente dos Estados Unidos (1969 – 1974). Ficou conhecido por seu envolvimento no escândalo de Watergate, por encobrir ações de espionagem contra seus adversários políticos. Acusado de dificultar as investigações, renunciou à presidência em 1974.

morresse agora? Fico parado na esquina, as mãos cheias de pombas, os pés no jardim dourado de Mrs. Austin, que me deu cinquenta pence a mais. Elas passam, eles passam. Alguns olham, quase param. Outros voltam-se. Outros, depois de concluir que não morde, apesar de meu cabelo preto e olho escuro, aproximam-se solícitos e, como nesta ilha não se pode marcar impunemente pelas esquinas, com uma breve curvatura agridem-me com sua *British hospitality*:
 – *May I help you? May I help you?* (ABREU, 1996, p. 46).

Se, num primeiro momento, o objeto de decoração, o tapete de Mrs. D(N)ixon, é posto num plano superior ao do narrador-personagem, aqui, a importância dada às pombas, em detrimento do estrangeiro, é que ganha relevância. Neste caso, apesar de não ocorrer o xingamento, as palavras de Mrs. Austin, os olhos apiedados das pessoas que passam e, por vezes, param, os gestos e a solicitude excessiva, ferem a moral do protagonista, reiterando, no conto, a ideia de que a solicitude e/ou amabilidade excessivas são a máscara do desprezo que as personagens inglesas sentem em relação à presença estrangeira. Note-se, ainda, como a aparência do estrangeiro destoa completamente da “normalidade” habitual, enfatizada pela tonalidade escura dos olhos e dos cabelos, encarnando, aos olhos dos ingleses, a diferença estigmatizada, “inferior”, ameaçadora.

Essas demonstrações e insinuações de desprezo aparecem, no texto, ora de maneira mais explícita, ora nas sutilezas, e são parte daquilo que se pode chamar de xenofobia. A xenofobia corresponde ao medo ou aversão e, até mesmo, a certo ódio em relação ao estrangeiro, manifestado em formas de desprezo, de hostilidade, na recusa de trocas, na desconfiança permanente, nos estereótipos depreciativos e, especialmente, por meio do preconceito em relação às diferenças nacionais, raciais, culturais, étnicas etc.

A xenofobia é, geralmente, associada ao etnocentrismo, uma dificuldade de pensar a diferença, visto que o indivíduo filtra o modo de vida alheio a partir de sua cultura, daquilo que para ele soa como correto e natural, negando e repudiando o que não corresponde ao seu modo de pensar, seus hábitos, costumes e valores. O etnocentrismo diz respeito às atitudes nas quais a visão ou avaliação de um grupo baseia-se numa adaptação dos valores de seu

próprio grupo, uma vez que estes são considerados como padrão, estando diretamente ligados a uma afirmação cultural por meio de práticas de dominação que atuam direta ou indiretamente na sociedade, resultando em apreciações negativas dos padrões culturais de povos diferentes. Trata-se da cultura “do outro” avaliada pela “cultura do eu”, esta, “melhor”, “superior”, jamais igual.

A ideia de um país – e, por conseguinte, de um povo – “inferior” ecoa, na contemporaneidade, por exemplo, sob a forma da globalização crescente e desordenada que não assimila as diferenças culturais, como, também, no processo migratório de estrangeiros para países desenvolvidos na busca por melhores condições de vida. Geralmente, desprovidos de qualificação necessária, eles apenas engrossam a massa de mão-de-obra barata, consolidando uma nova forma de exploração:

Bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. *Stairs, stairs, stairs. Bathrooms, bathrooms Blobs, blobs*. Dor nas pernas. Subir, descer, chamar, ouvir. *Up, down. Up down. Many times got lost in undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads*. Dor, *pain. Blobs*, bolhas.

[...]

Blobs in stranger's hands, virando na privada o balde transbordante de sifilização, enquanto puxo a descarga para que Mrs. Burnes (ou Lascelley ou Hill ou Simpson) não escute meu grito (ABREU, 1996, p. 45).

A imagem do corpo revela o cansaço e as consequências do trabalho: bolhas nas mãos, calos no pés, dores nas costas, músculos cansados. A enumeração, aqui, coloca em evidência o estado físico desgastado pelo trabalho pesado, contribuindo para a criação de uma imagem sofrida, revelando a condição de ser “o outro”. A repetição dos vocábulos “escadas”, “banheiros” e “bolhas” sugerem a grande quantidade de trabalho, as bolhas que proliferam nas mãos do trabalhador estrangeiro, a sujeira que parece não ter fim. Trata-se da rotina maçante e cansativa à qual o estrangeiro se vê circunscrito. A exploração no trabalho e a falta de perspectivas dão a sensação de que mais do que perdida entre os cantos, casas, jardins, praças, ruas e varandas, a personagem perde-se em si e não consegue achar-se, pois, apesar da

“*British hospitality*”, julga que ninguém pode ajudá-la, nem ela mesma: “– *Look deep on my eyes. Can you see? They’re lost. They’re completely lost. And I can’t do nothing*” (ABREU, 1996, p. 48).

De acordo com Julia Kristeva (1994), o estrangeiro é aquele que trabalha duro. Trata-se de uma necessidade vital, um meio de garantir sua sobrevivência, não que se trate de empregos gloriosos, pelo contrário, cabe às mãos estrangeiras o trabalho sujo, desprezado pelos nativos que tendem a considerá-lo inferior: “já que ele não tem nada, já que ele não é nada, pode sacrificar tudo” (KRISTEVA, 1994, p. 26). Para ela, o estrangeiro

É um esfolado sob a carapaça de ativista ou de incansável “trabalhador imigrado”. Ele sangra de corpo e alma, humilhado por uma situação em que, mesmo nos melhores casais, ele/ela ocupa o lugar da empregada doméstica, daquele/daquela que incomoda quando ele/ela cai doente, que encarna o inimigo, o traidor, a vítima. O prazer masoquista explica somente em parte a sua submissão (KRISTEVA, 1994, p. 11).

Essa submissão da qual fala a autora pode ser vista, no conto, na própria profissão de “*houseman*” exercida pela protagonista, um trabalho braçal que lhe confere bolhas nas mãos e dores nas costas. Enfatiza-se, ainda, que as bolhas se fazem presentes nas mãos estrangeiras, mãos, estas, que viram o balde transbordante de “sifilização”, trocadilho irônico que remete, no conto, à doença comumente atribuída, pelos europeus, à presença estrangeira¹⁶.

As menções aos diferentes nomes de senhoras inglesas, explicitam a frequência com que o trabalho é realizado, o que sugere que a personagem principal receba pouco dinheiro pelos serviços prestados, tendo, portanto, de trabalhar muito para poder sobreviver em

¹⁶ A sífilis, doença infecciosa sexualmente transmissível, tem, ainda hoje, origem discutível. De acordo com o professor da Faculdade Federal do Rio de Janeiro, David Rubem Azulay, para a grande maioria dos autores, a origem da sífilis é atribuída ao continente americano, argumento que se baseia a partir de dois fatos: “a existência de alterações ósseas de natureza sifilítica em material americano de antes da descoberta da América por Colombo (1492) [e também] “a constatação de uma epidemia de sífilis na Europa no final do século XV” (AZULAY, 1988, p. 3 – *colchetes nossos*). Contudo, para outros autores, a sífilis seria originária da África meridional. Na teoria asiática, cujas descrições realizadas pelo médico chinês Hongty datadas no ano 2637 a. C., encontram correspondências com o que hoje se conhece sobre a doença. Nessas hipóteses, nos deparamos com os continentes americano, africano e asiático como os prováveis locais de origem da sífilis, em outras palavras, do ponto de vista europeu, a sífilis é relacionada com aquilo que vem de fora: uma doença que pertence ao estrangeiro, o que contribuiria para xenofobia.

Londres. O automatismo promovido por uma vida sem expectativas revela a percepção de si através da dor: “Sinto dor. Estou vivo” (ABREU, 1996, p. 49). Em outras palavras, parece não haver alegrias e ambições na vida do narrador-personagem, apenas um vazio, um espaço em branco a ser preenchido na e pela dor.

A dura jornada de trabalho, acrescida pela ausência de laços afetivos, como família e amigos, resulta, por parte do narrador-personagem, em uma necessidade de gritar como forma de libertar a angústia que toma conta de sua vida. Necessidade de gritar que não conta com a possibilidade de ser ouvido, e que se articula com a necessidade de falar e, igualmente, não ser “ouvido”.

Dessa forma, numa remissão à confusão de línguas existentes em Babel, ao longo da narrativa nos deparamos com uma profusão de idiomas falados pela personagem protagonista, que, apesar da sintaxe do conto seguir a estrutura da língua portuguesa, bem como o texto ser escrito predominantemente em português, declara que “*sometimes, yo hablo también un poquito de español, e if il faut, aussi un peu de français*” (ABREU, 1996, p. 44), o que aponta para uma adequação às diferentes línguas, bem como a adaptação às diferenças culturais existentes num mesmo espaço.

No entanto, mais do que uma adaptação linguística verifica-se um apagamento da própria língua materna, um dos principais símbolos identitários que uma pessoa possui, fato, este, que vai ao encontro da sensação de sentir-se perdido, de questionar aquilo que se é, seus valores, sua própria identidade.

Além das várias línguas assimiladas, o conflito interior pode ser visto, também, quando a personagem principal opta pelo silêncio: “Eu não quero dizer nada, em língua nenhuma eu não quero dizer absolutamente nada” (ABREU, 1996, p. 46). Nesse sentido, a língua pode ser vista como uma “possibilidade de ressurreição”: uma nova pele, uma nova identidade. Entretanto, para o estrangeiro, essa ilusão se espedaça quando, mesmo falando

uma outra língua, escuta-se o som da própria voz, e, deste modo, “entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio” (KRISTEVA, 1994, p. 23).

Para Julia Kristeva, o silêncio é tanto imposto quanto está dentro do estrangeiro, cujo

início, foi uma guerra fria com o novo idioma, desejado e rejeitado. Depois a nova língua lhe cobriu como uma calmaria de águas estagnadas. Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre as idéias e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento, como o olhar de mulheres tristes, envolto por alguma espécie de eternidade inexistente (KRISTEVA, 1994, p. 24).

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2007), a língua é um dos elementos centrais do processo constitutivo de uma identidade nacional, devido à necessidade de construir laços imaginários que permitam a união das pessoas sob um mesmo signo, sem os quais seriam reduzidas a indivíduos isolados sem quaisquer valores ou sentimentos em comum. Nessa perspectiva, torna-se igualmente importante, a construção de símbolos nacionais, como, por exemplo, hinos, bandeiras, brasões e os chamados mitos fundadores com o intuito de garantir certa estabilidade e um valor sentimental comum numa tentativa de fixar uma identidade.

Navegando nas *waves* poluídas de *Babylon City*, o protagonista assiste ao encontro de duas mulheres: uma “Carmenmiranda” com uma “Rumbeira-from-Kiúba”, imagens-símbolos do Brasil e de Cuba, respectivamente, que revelam a origem tropical comum a ambas. Como argumenta Bruno Souza Leal (s/d), essa narrativa paralela volta, no conto, o nosso olhar para a caracterização do “latino estilizado”. Não há nomes próprios para essas duas personagens secundárias, apenas o empréstimo de símbolos que sinalizam um local de origem. Note-se que Carmen Miranda deixa de ser um nome e sobrenome para se tornar “Carmenmiranda”, uma generalização. Já em relação à Rumbeira, a falta de referência é igualmente precária, não temos sequer um nome: “something between Remedios and Eperanza” (ABREU, 1996, p. 45), apenas uma possibilidade situada entre nomes comuns nos países latinos de fala espanhola, mas que, no presente contexto, acentua o anonimato do estrangeiro em terras

britânicas. No encontro entre “Carmenmiranda” e a “Rumbeira-from-Kiúba”, presenciado e fantasiado pelo narrador, é descrita a impossibilidade de amor entre as personagens, cuja saída reside na negação do sentimento como forma de sobrevivência. Sobrevivência, esta, marcada, também, pela precariedade:

Para consolar-se de seu frustrado *affair* [a Rumbeira-from-kiúba], todos os sábados vai a Portobello Rd, W11, onde dedica-se à pesquisa e aquisição de porcelana chinesa. *Su pequeña habitación* em Earl’s Court Rd, W8, está quase toda tomada [...] Entrementes, Carmem ganha L20 por semana cantando “I-I-I-I-I Like very much” nos intervalos das sessões do Classic, Nothing Hill Gate, W11. Aos sábados compra velhos tamancos de altíssimas plataformas, panos rendados e frutas nas barracas de Portobello – para preencher el hueco de su (c)hambre. Muito tarde da noite, cada uma em *sus pequeñas habitaciones*, lêem respectivamente Cabrera Infante e a lírica de Camões. Secretamente ambas esperam encontrar-se qualquer *Saturday* desses [...] (ABREU, 1996, p. 44 – *colchetes nossos*).

Nesse fragmento, alguns signos indicam a difícil vida que grande parte dos imigrantes estrangeiros levam em Londres: a vivência em pequenas habitações, inclusive, “quase toda tomada”; a compra de velhos (e não novos) tamancos, além das frutas que preencherão o vazio de sua “(c)hambre”. A palavra francesa “*chambre*” corresponde, em português, a “quarto” (de dormir), enquanto que, em espanhol, “*hambre*”, designa “fome”, trocadilho irônico, recurso muito usado no conto, que cumpre a função tanto de preenchimento do espaço físico, quanto das necessidades básicas de sobrevivência. Tais trocadilhos irônicos cumprem, no texto, a função de comentar a desconfortável experiência de estrangeiro imigrante protagonizada pelo narrador, experiência, esta, oposta à do turista. Os trocadilhos servem para o narrador ironizar os ingleses e, também, para se auto-ironizar, comentando, com isso, uma experiência de estigmatização e de segregação social.

Carmen Miranda ou a “pequena notável” como tornou-se popularmente conhecida, apesar de ser de origem portuguesa naturalizou-se brasileira, vindo a tornar-se símbolo de um Brasil que não a viu nascer. Entretanto, no conto de Abreu, a personagem Carmenmiranda afirma sua identidade nacional ao ler Luís de Camões, um dos maiores nomes da literatura

portuguesa, enquanto que a Rumbeira, por sua vez, se atém à leitura de Guillermo Cabrera Infante, famoso escritor cubano. Considere-se, ainda, o fato de que tanto Camões quanto Infante, em determinado momento de suas vidas, foram exilados de seus países, o que obrigou os dois escritores¹⁷ a vivenciarem a experiência de ser estrangeiro. Observe-se, no conto, uma espécie de reiteração da figura deslocada, solitária e angustiada do estrangeiro: o narrador faz o relato de suas pequenas e tragicômicas vivências como trabalhador em empregos subalternos, e, também, o (im)possível encontro de duas anônimas estrangeiras latinas que, por sua vez, leem as obras de conterrâneos de cultura e/ou nacionalidade que sofreram com o exílio e as dificuldades econômicas – fato comum a todos.

Apesar de haver, no conto, uma sugestão de ambiguidade sexual das personagens “Carmenmiranda”¹⁸ e “Rumbeira-from-Kiúba”, verifica-se, nas duas, a existência de um sentimento que necessita manter-se oculto, tanto que

Nenhuma falará primeiro. Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. *It's dangerous, money* e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando. *Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo*, como nessas melosas e absurdas estórias de rumbeiras-from-Kiúba *meeting* Carmensmirandas pelas veredas outonais do Hyde Park – onde as folhas, a quem interessar (f)possa, continuam caindo (ABREU, 1996, p. 45).

¹⁷ Luís Vaz de Camões nasceu entre os anos de 1524 ou 1525, provavelmente em Lisboa, Portugal. Camões foi exilado no Ribatejo devido ao seu romance com Catarina de Ataíde, viajou até Ceuta, para participar da guerra. De regresso a Lisboa, em 1549, o poeta foi preso por agressão nos calabouços do Tronco, vindo a ser libertado após três anos de cárcere. Morreu em 1580 na cidade de Lisboa, em completa miséria (LARROUSE, 1998, p. 1088-1089. v. 5). Guillermo Cabrera Infante nasceu a 22 de abril de 1929, em Gibara, Cuba, e faleceu a 22 de fevereiro de 2005, em Londres, Inglaterra. Filho de comunistas, o escritor cubano herdou dos pais a consciência política, crítica e combatista, donde resultou, após severas críticas ao regime de Fidel Castro, o seu exílio, em 1965, na capital inglesa, Londres, cidade que passou a adotar como pátria desde então. Disponível em <<http://www.wook.pt/authors/detail/id/5251>>.

¹⁸ De acordo com J. N. Green (2000), os trejeitos e acessórios excessivos de Carmen Miranda, em seus filmes de Hollywood, simbolizavam para o público norte-americano e europeu a feminilidade brasileira nos anos 40 e 50, a figura da menina “cheia de graça”, “do corpo dourado, do sol de Ipanema” alimentando as fantasias eróticas sobre a mulher tropical no início dos anos 60. A imagem de Carmem serviu de inspiração para centenas de homens brincarem o carnaval travestidos de mulheres, excedendo as transgressões do sexo masculino, sendo utilizada pelos afoitos foliões para expressar uma sensibilidade *gay*.

Nesse trecho, percebemos a necessidade do sentimento velado que pode se manifestar, apenas, por meio dos olhares, pois, como nos adverte o narrador-personagem, deixar transparecer qualquer emoção é algo perigoso no lugar onde as personagens, incluindo ele, se encontram. No entanto, sempre haverá “estórias” de “Rumbeiras” e “Carmenmirandas” da vida, que, assim como as folhas, morrem e (re)nascem.

O motivo da homossexualidade também se insinua, no conto, em relação ao narrador-personagem:

- *What 'you think about the Women's Lib?*
- *Nothing. I prefer boys.*
- *Chauvinist!* (ABREU, 1996, p. 45).

Toco o pequeno cacto com os dedos cheios de bolhas rosadas. É um frágil falo verde, coberto de espinhos brancos. Comprimo os espinhos brancos contra a pele rosada das bolhas de meus dedos. Mas nada acontece [...], e en *El Brazil, cariño, en el otro lado del mar, hay una tierra encantada llamada Arembepe, y um poco más al sur hay otra, que se llama Garopaba. En estos sitios, todos los días son sunny-days, todos. Mon cher [...] Te quieres volar conmigo hasta los sitios encantados? Something else. Coño.* Aperto minhas bolhas contra o pequeno falo verde. E nada continua acontecendo (ABREU, 1996, p. 47).

No primeiro excerto, o protagonista recorda a pergunta que lhe é feita por uma jovem *hippie* sobre a “Libertação das Mulheres”, cuja resposta dada à moça demonstra a sua indiferença ao alegar preferir garotos, o que sugere a sua própria orientação sexual. Já no segundo trecho, a imagem do cacto aciona uma lembrança, uma fuga no tempo e no espaço, o que permite à personagem fazer um retorno imaginário ao Brasil, em especial às praias de Arembepe, na Bahia, e Garopaba, em Santa Catarina, conhecidas como refúgios *hippies* nos anos 70. Note-se que a possibilidade de evasão está vinculada à fantasia acionada pela visão do cacto e sua associação a um falo. Entretanto, o falo, que sugeriria prazer, é, na verdade, um cacto verde com espinhos brancos – o que indica que, na situação atual do narrador, nem o prazer e nem a volta ao país de origem se concretizam. O narrador se depara, por fim, com a dura realidade de ser estrangeiro pobre do terceiro mundo em país europeu.

De volta às ruas, o narrador-personagem se depara com uma moça muito jovem, de quem “a heroína levou embora a rosa de suas faces” (ABREU, 1996, p. 46). Embora faça frio, ela está descalça com sua “saia de retalhos coloridos quase até o chão cheio de lixo” (ABREU, 1996, p. 46), cantando feliz enquanto empurra um carrinho de bebê vazio. Note-se, aqui, a imagem degradada da personagem *hippie*, vista pelo narrador a partir do estereótipo vinculado às drogas, ao vício e à vida à margem da sociedade:

ela sorri ao passar e se detém e faz meia-volta e retira de dentro do carrinho de bebê uma bolsa de vidrilhos e cordões dourados e apanha um vidrinho escuro e salpica algumas gotas de óleo na ponta dos dedos e passa – *slowly, slowly* – na minha testa, na minha face, no meu peito, nas cicatrizes suicidas de meus pulsos de índio (ABREU, 1996, p. 46).

A menção às cicatrizes existentes nos pulsos e, no decorrer da narrativa, a César Vallejo e Sylvia Plath, escritores¹⁹ dos livros que o narrador-personagem carrega na bolsa, reportam à(s) tentativa(s) de suicídio²⁰, o atentar contra a própria vida. Observa-se, pois, a partir da especificação “pulsos de índio”, a reiteração da imagem do estrangeiro latino, do qual se enfatiza a condição de explorado. A possibilidade de suicídio, se encontra, também,

¹⁹ Poeta e romancista peruano nascido em Santiago de Chuco no ano de 1893. De origem índia, a vida de César Vallejo foi marcada pela pobreza e por sua posição esquerdista na política, o que lhe acarretou o desemprego, a prisão e o exílio na Espanha. A causa da sua morte na cidade de Paris em 1938 é pouco precisa. “Como poeta fundiu as ambições formais das vanguardas européias com as tendências das vanguardas políticas. Sua obra é marcada pela herança índia, por seu ‘andinismo’ e pelo fatalismo profundamente pessimista em face do amor e da morte” (LARROUSE, 1998, p. 5870. v. 24). Escritora americana nascida em Boston em 1932. Poeta e romancista, sua obra é caracterizada pela obsessão da morte e da auto-destruição, mostrando uma busca desesperada da realidade do mundo. Após uma tentativa de suicídio frustrada, um aborto sofrido, a tristeza causada pelo relacionamento extraconjugal do marido do qual vem a se separar, Plath tenta novamente o suicídio, vindo a falecer em Londres no ano de 1963. “Quase desconhecida na época de sua morte, foi reconhecida pela crítica em meados dos anos 70 como uma das maiores poetisas americanas deste século” (LARROUSE, 1998, p. 4649. v. 19).

²⁰ O nome Ajax, presente no título do conto, pode ser associado, também, ao deus mitológico “Ájax” que, segundo a lenda, após a morte de Aquiles, disputa com Odisseu as armas do grande guerreiro e amigo morto em combate. Crente de que seria o escolhido, Ájax é tomado pela fúria quando perde as armas para Odisseu. À noite, Ájax se veste com sua armadura e trama vingar-se de seu inimigo. Contudo, a deusa Atena, intercede em favor de Odisseu, lançando sobre Ájax um acesso de loucura, o que faz com que o grande guerreiro provoque a morte de todos os carneiros que ali se encontravam, tomando-os por tropas gregas. Após a carnificina dos animais, a deusa devolve a razão a Ájax que, ao dar-se conta de seu ato vergonhoso, vindo a ser objeto de riso e escárnio de seu exército e das tropas inimigas, se suicida, apunhalando contra si sua espada (SCHWAB, 1999, p. 208-209). O suicídio do deus mitológico que compartilha o mesmo nome com um produto de limpeza, reforça, por força de sugestão, também, a própria redução do narrador-personagem a um simples trabalhador braçal anônimo.

no presente: “Tenho duas opções: sentar na escada suja e chorar ou sair correndo e jogar-me no Tâmbisa” (ABREU, 1996, p. 48), ou seja, continuar sobrevivendo ou tentar novamente o suicídio. A escolha é pegar o próximo trem e continuar a empreitada.

Como observa a personagem principal,

No muro perto de casa alguém escreveu com sangue: “Flower-power is dead”. É fácil, magro, tu desdobra numa boa: primeiro procura apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir e/ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer *auto-stop* até o Katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre existe a *old-fashion* – morrer de amores por alguém que tenha nojo de sua pele latina. *Why not?* (ABREU, 1996, p. 48).

Nesse excerto são sintetizadas as etapas e preocupações pelas quais pode passar o estrangeiro: habitação, trabalho, estudo, motivos pra rir ou chorar e o amor. Nota-se que, em se tratando de um relacionamento amoroso, é sublinhada, pelo narrador, a questão do preconceito e do desprezo em relação aos latinos, tomados como inferiores e passíveis de provocar o nojo.

Ao analisar as relações intertextuais existentes entre o conto e a canção homônima de Caetano Veloso, Graciela Esther Ferraris escreve que a personagem “en un rincón de la ciudad observa una Londres multicultural, en la que hasta se puede dudar del propio idioma inglés, como lo evidencia in graffiti escrito con sangre en una pared cercana a su domicilio: flower power is *died*” (FERRAIS, 2007, p. 338 – *grifos nossos*). Em nota de rodapé, a autora menciona que “La construcción es incorrecta, debería decir: flower power is *dead*”. De acordo com a afirmação de Ferraris, vemos enfatizada, aí, a imagem da Babel, da confusão de línguas, o que contribuiria para a sugestão de que a frase contida no muro pudesse ter sido escrita por mãos estrangeiras, devido ao fato de ignorar, de “duvidar” da própria grafia²¹.

²¹ Entretanto, na versão original de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” (1996) quanto na contida no livro *Caio 3 D: o essencial da década de 90*, da editora Agir (2006), o mesmo trecho encontra-se grafado da seguinte maneira: “Flower-power is dead” (ABREU, 1996, p. 48), ou seja, a palavra “dead” (morte) encontra-se corretamente grafada, segundo as normas da língua inglesa, o que poderia vir a derrubar a proposição de

A presença estrangeira se inscreve, no conto, não apenas por meio das personagens que habitam Londres, mas, também, no consumo de produtos estrangeiros pelos ingleses.

Vejamos:

Preciso gritar bem junto à pérola (jamaicana) de sua orelha direita. Mrs. D(N)ixon usa um colete de peles (siberianas) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (chinês) no pescoço. Os olhos azuis são duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (belgas) que lhe prende o cabelo. Concede-me algum interesse enquanto acaricia o gato (persa) (ABREU, 1996, p. 43).

A caracterização física de Mrs D(N)ixon reporta, no conto, ao consumo de produtos estrangeiros que conferem *status* à senhora inglesa, compondo uma imagem representativa de poder e superioridade. A diversidade de produtos originários de diferentes países, indica, também, o processo econômico que transforma os grandes centros urbanos em espaços para o qual confluem, além de pessoas, produtos do mundo todo, reiterando, deste modo, a imagem de *Babylon City* e, também, indicando a existência de uma hierarquia de poder entre países consumidores e os países produtores, que, em geral, mais pobres, tem de vender mais barato aquilo que produzem. Observe-se que os adornos e objetos de Mrs. D(N)ixon são pérolas, peles, colar de jade – signos, no texto, da exploração estabelecida entre nações ricas e nações subdesenvolvidas.

Com ironia, o narrador se diverte, estabelecendo uma comparação com a caracterização de Mrs. D(N)ixon: “Tênis francês (trinta francos), blue jeans sueco (noventa coroas), suéter inglês (quatro libras), casaco marroquino (novecentas pesetas). Agora custo um pouco mais caro e meu preço está sujeito às oscilações da bolsa internacional” (ABREU, 1996, p.49).

Ferraris. Contudo, concordamos com Ferraris no que diz respeito à representação, no conto, de uma Londres multicultural e dos vacilos que a linguagem pode sofrer, cuja autoria desconhecida pode ser atribuída a qualquer nacionalidade. Nessa perspectiva, é importante enfatizarmos as diferenças existentes entre o texto original (e o editado em 2006) com relação à “versão” utilizada pela autora, presente na coletânea *Caio 3D: o essencial da década de 70* (Editora Agir, 2005), nas quais as diferenças abrangem desde mudanças significativas no vocabulário até a supressão completa de parágrafos. Vale ressaltar, ainda, que este mesmo trecho aparece também no conto “Lixo e purpurina”, de *Ovelhas negras* (2002), grafado como “died”.

Embora composto com produtos de origem estrangeira, o narrador se nivela aos produtos que usa: é um produto também. A condição de estrangeiro imigrante, no conto, permite ao narrador viver na pele a experiência da estigmatização, que, embora discreta e embalada pela polidez britânica, não deixa de se manifestar no seu cotidiano de trabalhador subalterno em empregos informais.

2.2 “Lixo e purpurina”

“Lixo e purpurina” é o primeiro conto que compõe a segunda parte de *Ovelhas negras*, parte, esta, mais densa e sufocante. Neste conto, Caio Fernando Abreu se vale de sua história pessoal, o período em que vivenciou um exílio voluntário em Londres, captando, neste passado rememorado, um material de grande valia para a elaboração do conto, segundo suas próprias palavras, “em parte verdadeiro, em parte ficção” (ABREU, 2002, p. 97). Há, portanto, aí, “um certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 1970, p. 55).

De acordo com Arnaldo Franco Junior, em “Lixo e purpurina”, por meio da ficcionalização, o sujeito da escrita é convertido

de autor empírico em personagem protagonista, herói de sua história e, ambição maior, personagem representativa de sua geração [...] O corpo do texto, desse modo, mimetiza a fragmentariedade constitutiva do sujeito que escreve, sujeito este que transita por várias posições identitárias: jovem, rebelde, *hippie*, estrangeiro, auto-exilado, resistente, subversivo, contestador, drogado, utopista, frustrado, subempregado, escritor” (FRANCO JUNIOR, 2008, p. 52-53).

São essas identidades sociais que caracterizam, no texto, a representação da margem, do estrangeiro. Estando num país desconhecido, o narrador-personagem se põe a questionar seu presente, regatando, do passado vivido, os valores, comportamentos e ideais que

constituem a sua identidade, pois sabe que o retorno ao Brasil exige a anulação ou, ao menos, o ocultamento de sua identidade considerada “subversiva”, “desviante”.

O conto em questão é escrito sob a forma de um diário pessoal, o que o vincula à representação da intimidade, modo de criar uma cumplicidade maior com o leitor. Utilizando como diário um caderno encontrado num dos quartos de uma *squatter-house* (casas vazias ocupadas ilegalmente), o narrador autodiegético (GENETTE, s/d), vai escrevendo sobre sua vida e as impressões que tem de Londres. Apesar de a narrativa possuir um narrador que é, também, a personagem principal, esse narrador-personagem é desprovido de nome, o que confere ao relato ares de universalidade, de história comum, em seus aspectos básicos, a muitos outros estrangeiros.

Por meio de fragmentos dispersos no tempo e na memória do narrador, “Lixo e purpurina” conta a trajetória da personagem principal que busca encontrar um lugar ao sol numa cidade cujo céu se mostra sempre cinza. Essa falta de cores que caracteriza a cidade grande onde o estrangeiro se encontra, metaforiza a hostilidade, a carência de laços afetivos, a ausência de esperança e de perspectivas por parte deste narrador, que parece vivenciar uma espécie de auto-exílio na cidade de Londres como forma de distanciar-se de um Brasil ditatorial e repressivo. A capital inglesa, figura, pois, como um refúgio, um consolo pelos “vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis” (ABREU, 2002, p. 98).

A menção ao Brasil como um país que não quer a presença do narrador-personagem – e de tantos outros brasileiros – faz referência ao final dos anos 60 e início dos anos 70, momento em que, sob o comando do General Emílio Garrastazu Médice, o país vivenciou o período mais repressivo da ditadura militar brasileira²². Esse período da história coincide com

²² Com a promulgação, em 13/12/1968, do Ato Institucional número 5 (AI-5) houve uma intensificação da repressão política, resultando no aumento da censura em relação às artes, à imprensa e a todo movimento ou expressão que se fosse considerado contrário ao governo, além das prisões em massa, dos interrogatórios e das sessões de tortura seguidos pelos misteriosos desaparecimentos das pessoas consideradas subversivas, sendo, portanto, o exílio em outros países uma forma de sobrevivência.

o declínio dos movimentos contraculturais da chamada Geração-68, com os quais o narrador-personagem se identifica:

Minha aparência destoa completamente de todo o resto (ABREU, 2002, p. 122).

Chorei três horas, depois dormi dois dias. Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada (ABREU, 2002, p. 102).

Apareceu ópio, não sei de onde. Fumamos, alguns vomitaram. Fiquei deitado, imóvel. Tudo parecia perfeito [...] Mas depois inventaram de cheirar heroína e, claro, não resisti, cheirei também. Acabou a perfeição do ópio, veio a náusea (ABREU, 2002, p. 104-105).

Grafitado num muro da em St. Johns Wood: “Flower Power is died!” (ABREU, 2002, p. 107).

A caracterização física que destoa da “normalidade”, o choro, o não trabalhar, o uso de drogas, a falta de esperança, de apegos, juntos, articulam-se num saldo negativo visto na frustração das utopias, nos sonhos despedaçados daquele que representa a experiência de sua própria geração.

É no estrangeiro, nas fronteiras e limiares com outra língua e cultura, que a personagem percebe-se inserida numa outra forma de exclusão: não enquanto perseguido político ou como simpatizante de ideais considerados subversivos, mas enquanto trabalhador explorado, que passa fome e frio e é constantemente humilhado por sua origem latino-americana. A posição marginal é revivida, a diferença é que no Brasil “não há liberdade, mas tem sol. E comida” (ABREU, 2002, p. 109).

O início da narrativa é marcado pelo relato de mais um despejo sofrido pela personagem, seus amigos e os desconhecidos que moravam na mesma *squatter-house*.

Segundo as palavras do narrador-personagem:

Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos (ABREU, 2002, p. 98).

Nesse fragmento é narrada a necessidade de mudança acompanhada pela falta de perspectivas. Como em toda mudança, é hora de deixar para trás partes de si, os restos daquilo que perdeu o valor que um dia tivera. O recurso do paralelismo que caracteriza a mudança surge, na narrativa, um efeito de eco, indicando, deste modo, o vazio, a solidão. No chão, restam apenas malas, o que sugere os poucos pertences, e uma série de elementos que não possuem mais utilidade como plumas *amassadas*, *restos* de purpurina, *frangalhos* de echarpes, *pontas* de cigarro *barato*. A adjetivação de tais elementos remete a um caráter disfórico: são os amassados, os restos, os frangalhos, as pontas que metonimicamente representam o desencantamento, pois, como metaforiza o narrador-personagem, “esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos” (ABREU, 2002, p. 109).

O clima de incerteza tem como trilha sonora um trecho da canção *London London*, de Caetano Veloso, na qual ouve-se “Londres, Londres: não, nenhum lugar para ir”, canção que indica a situação vivida pelo narrador-protagonista. A falta de um sorriso, de olhar nos olhos uns dos outros enquanto cúmplices de um mesmo destino, o medo de reconhecer-se na mesma margem, de revelar o verdadeiro descontentamento são embalados pela melodia do compositor brasileiro. Dessa forma, “é na situação do exílio que nós nos vimos refletidos no outro, no espelho distorcido, onde aparecem as diferenças, onde aparecem os encaixes que não se ajustam” (OLIVEIRA, 1997, p. 73).

Vendo-se impotente para mudar a situação difícil em que se encontra, o narrador-personagem conclui que

Amanhã é o dia de nascer de novo. Para outra morte. Hoje é dia de esperar que o verde deste quase fim de inverno aqueça os parques gelados, as ruas vazias, as mentes exaustas de *bad trips*. Hoje é dia de não tentar compreender absolutamente nada, não lançar âncoras para o futuro (ABREU, 2002, p. 98).

Nestas palavras, há a consciência do destino miserável reservado ao imigrante estrangeiro de origem terceiromundista que, estigmatizado e excluído, vivencia, a cada dia, a morte de sua individualidade, de sua dignidade. À falta de perspectiva segue-se o sentimento de impotência frente a um futuro incerto, o jeito é esperar que a vida tome um rumo enquanto se procura por uma nova casa, algum lugar no qual possa se fixar, constituir uma referência. Em meio a malas e pensamentos que esvoaçam, as crianças vizinhas perguntam ao grupo se são ciganos. Sylvia, uma das amigas da personagem principal, mente que sim, passando a dançar e a agitar no ar um pandeirinho, fingindo ler a mão dos pequenos, como um jeito de aliviar a dor. A inocência das crianças permite um mascarar da realidade, pois, mesmo não sendo ciganos, a atitude de Sylvia não deixa mutilar a alegria infantil. O fato de serem confundidos com ciganos revela a imagem do estrangeiro, de um povo que perambula e não se fixa. O olhar das crianças enxerga nos estrangeiros uma “identidade cigana”, tentativa de classificação que metaforiza a condição do diferente, aquele que não pertence ao lugar em que se encontra e que corre o risco, constante, de ser hostilizado.

Com a ajuda de “Jack, o esquarteador”, personagem secundária que auxilia o narrador e seus amigos, o grupo se muda para uma casa de cinco andares, sem aquecimento e luz, no bairro de Victoria, pois, caso contrário, estariam sem moradia, “com as malas na calçada, na chuva, com medo da polícia” (ABREU, 2002, p. 100). Isso revela que a condição de vida precária, as dificuldades financeiras e a sensação de insegurança definem, para o narrador protagonista e seu grupo, a condição de imigrantes ilegais.

No decorrer da narrativa, os locais onde a personagem-protagonista vive são sempre precários e divididos com toda sorte de indivíduos, na sua totalidade, estrangeiros:

Com tanta gente indo embora, ficou um quarto vazio lá em cima. Pensei em me mudar para lá, mas me dou bem com Sylvia e vieram morar uns franceses heroinômanos, amigos de não sei quem. Andam sempre de preto, só saem à noite e não dá para saber ao menos quantos são. Não falam com ninguém, não fazem nenhum barulho, nunca. Parecem sombras (ABREU, 2002, p. 106).

Estou sozinho num flat recém-invadido [...] uma zona velha e pobre, terrivelmente úmida. Atrás do flat há um canal de águas poluídas, vezenquando passam barcos [...] Rô, Helô e Little Sô foram parar numa *squatter* em Sutherland Avenue, aqui perto. Uma barra. Junkies pesados, heroína, morfina, polícia rondando, paredes quebradas, sujeira, miséria [...]

Aqui é muito feio. Nem aquecimento, nem luz, como sempre, mas parece que é possível fazer uma ligação elétrica clandestina. Há irlandeses ótimos na parte do prédio onde está Sylvia, sabem fazer todas essas coisas. Hermes diz que devem ser terroristas do IRA, possivelmente são mesmo (ABREU, 2002, p. 112-113).

A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos, como fantasmas. Ou como crianças perdidas. Vontade de fugir para não ver esses – quantos? vinte, trinta? – olhos assustados pelas escadas, essas vozes baixas, esses sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses. Não ver, não ouvir, não tocar, não sentir.

O frio entra pelas frestas das portas e janelas. Tirados os panos das paredes e todos os disfarces, tudo fica feio, miserável (ABREU, 2002, p. 109).

Sem terem para onde ir e a quem recorrer, o narrador-personagem e seus amigos encontram em *squatter-houses* um abrigo temporário. Lugares feios e sem infra-estrutura, sem “aquecimento, nem luz”, lugares escuros habitados por “sombras”, por “sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses”, idiomas que, além de indicarem as várias nacionalidades reunidas sob um mesmo teto, assinalam os habitantes que, apesar de suas diferenças, se identificam por semelhança na identidade estigmatizada: personificam, em igual medida, o estrangeiro e o *hippie* (jovem que busca uma vida alternativa àquela integrada na ordem burguesa). Embora semelhantes na condição de imigrantes ilegais, o narrador-personagem diferencia-se das demais personagens secundárias ao avaliá-las como “estranhas” e “perigosas”: os franceses “parecem sombras” e os irlandeses são, possivelmente, “terroristas do IRA”.

Vivendo na ilegalidade, as personagens sobrevivem na clandestinidade em meio ao medo, à pressão e vigilância policial, ao perigo, à miséria. Comparados a fantasmas, aqueles que vagam sem vida, ou crianças perdidas, signo da inocência mutilada, os jovens estrangeiros *hippies* sobrevivem como podem aos despejos, à fome, ao frio – frio, este, que se associa à frieza da própria sociedade em que se encontram. Ao longo da narrativa, o texto enumera detalhes que compõem, acumulados, uma imagem de degradação física, social e

existencial do narrador e de seu grupo. Os sonhos que, antes, haviam animado os ideais desses jovens *hippies*, cedem lugar à decepção, à frustração, à amargura – desgaste acirrado pela consciência da condição de ser estrangeiro:

Depois de muito tempo, encontro Angie em Portobello no sábado. Nada a dizer entre nós. Está gasto, aparência suja e cansada. Sacaneou várias pessoas [...] Quando chega, saem de perto. Não consegui ver mais nele aquele menino recém-chegado de Firenze, que apareceu na nossa antiga casa de Olympia com uns olhos grandes e limpos [...] As prisões, os roubos, as *bad trips*, os trabalhos duros, as humilhações e as fomes mataram aquele menino. Sobrou o trambiqueiro, o transador. Vapor barato. Há muitos assim. E ainda falam de paz-&-amor, boas vibrações & alto-astral... (ABREU, 2002, p. 114-115).

O reencontro casual com Angie, amigo e provável ex-namorado do narrador-personagem, é marcado pelo silêncio. A descrição dessa personagem secundária sintetiza a imagem degradada e sofrida do estrangeiro, que, no conto, além dos traços gerais do imigrante ilegal, é identificado como jovem *hippie* – o que é importante para reforçar a ideia de que o conto registra a frustração das utopias da geração jovem característica dos anos 60-70 do século XX. A vida dura em Londres mata, aos poucos, para o narrador, o menino limpo, honesto, sonhador. A personagem Angie deixa de “repor” os papéis que antes a identificavam, evidenciando uma mudança que, na verdade, afeta todos os que se identificam com ela, inclusive o narrador. Nessa perspectiva, a partir de Angie, o escritor mostra as consequências da dura vida levada em London London na qual as prisões, os trabalhos pesados, os roubos, as fomes, as humilhações, em conjunto, representam formas de exclusão social e, uma vez excluído projeta-se na personagem uma identidade estigmatizada, que pode ser reforçada por suas ações.

Apesar das dificuldades e de todo o sofrimento, o narrador-personagem não os transpõe na carta, incluída no conto-diário, que escreve para sua mãe:

Querida mãe:

A vida aqui anda agitada. Precisamos mudar de novo. Agora estou dividindo um apartamento com Hermes (acho que a senhora lembra dele, era o meu amigo professor de inglês do Yáziği). Fica numa zona antiga de Londres, tem uma igreja do século XVI perto e um riozinho que passa atrás do bloco de apartamentos. Não mando o endereço porque ainda não é certo que fiquemos aqui por muito tempo [...] Continua fazendo frio, mas agora tem um pouco de sol e a primavera começa depois de amanhã. Semana passada nevou um pouco. Foi lindo. Estou realmente bem. Não sei por que as cartas vêm sempre tão cheias de medos e suspeitas [...] (ABREU, 2002, p. 113-114).

Valendo-se predominantemente do eufemismo, figura de pensamento utilizada para atenuar a intensidade de determinadas ideias ou informações, o narrador escreve a carta para a sua mãe mascarando a realidade vivida, de forma a poupá-la da dor e das preocupações, o que pode ser visto, no conto, na descrição que ele faz do espaço urbano onde se localiza e no relato sobre o clima. Note-se que o eufemismo funciona, também, como uma resistência ao reconhecimento do fracasso diante da mãe, signo da família tradicional. O narrador-personagem atenua as situações e acontecimentos para disfarçar a vida dura que leva em Londres. Na carta, o espaço que ele ocupa na *squatter-house* se transforma em apartamento dividido com um amigo; o *flat*, ocupado ilegalmente num lugar velho e feio próximo a um canal de águas poluídas, é descrito como uma zona antiga de Londres com um riozinho que passa atrás dos apartamentos; a decisão de não mandar o endereço atual camufla os despejos sofridos, as incertezas do amanhã; ele relata a sobreposição do sol e da primavera em relação ao frio e ao inverno quando, na verdade, ele vive no escuro, com medo, e com o frio que entra pelas frestas das janelas das *squatters-house* sem aquecimento; as “belezas” de Londres, descritas na paisagem e no espetáculo da neve, são outras: o céu cinza, a feiúra do lugar. Enfim, o protagonista afirma não saber o porquê de tantas suspeitas da mãe em relação à vida que leva, pois tudo está “realmente” bem – o que indica que ele mente.

A dificuldade financeira é um elemento constantemente presente no dia-a-dia do narrador-personagem e de seus companheiros:

Segunda-feira, vida nova. Sylvia me acordou às quatro da manhã para irmos com Zé até Earl's Court tentar conseguir trabalho na fábrica. Ninguém tinha dinheiro pra café nem nada (ABREU, 2002, p. 102).

Tentei durante quase uma semana, não consegui trabalho na fábrica (ABREU, 2002, p. 118).

A falta de oportunidades e a condição de imigrante ilegal fazem com que o grupo procure por emprego nos lugares “destinados” à mão de obra barata pelo qual se caracteriza a contribuição estrangeira nos países para os quais imigra. A falta de um emprego na fábrica leva o narrador-protagonista a faxinar casas e a posar como modelo vivo numa escola de Artes, trabalhos, estes, exaustivos e pouco valorizados socialmente. Os trabalhos subalternos expõem as diferenças que se estabelecem entre os nativos de um país de “primeiro mundo” e o imigrante estrangeiro:

No Sir John Cass School of Art, posando desde nove da manhã. Hora do almoço, estou com muita fome e não tenho um maldito *shilling*. Preciso ficar até as 18h, é a hora que eles me pagam. Caminhei um pouco na rua pra ver se esquecia a fome, mas faz muito frio e o gelo entra pelo pano do tênis. Enfastiada, Mrs. Pountney come uma maçã ao meu lado, tem um sanduíche no colo, sorri, não oferece nada. Sorrio também. Minha vingança é que é uma péssima pintora (ABREU, 2002, p. 114).

A jornada de trabalho feita pelo protagonista é longa e cansativa. Faminto e sem dinheiro, ele contempla a senhora inglesa que nem, ao menos, por educação, lhe oferece seu lanche, agindo como se estivesse sozinha. Para esse tipo de situação, Erving Goffman (1996) utiliza o termo “não-pessoa” para designar aqueles que são tratados como se não estivessem presentes porque considerados subalternos. Quando isso, como ocorre no conto, se articula com a condição de estrangeiro imigrante, a violência do estigma e/ou da exclusão social se dá a ver de modo veemente. Mrs. Pountney, estudante de pintura, depende da presença do narrador, que trabalha como modelo vivo na escola de Artes, entretanto o trata como “coisa”, elemento nivelado à condição de material escolar. O pudor do narrador, que não fala que tem fome e frio, se une à indiferença com que é tratado pela mulher que o pinta.

A vida precária e a falta de identificação com Londres e seus habitantes fazem com que o furto seja uma prática comum ao narrador e ao seu grupo. Naturalmente, isso reforça os estigmas quanto ao imigrante ilegal. No conto, o narrador relata o roubo de uma garrafa de leite numa casa para matar a fome:

No caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro da polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era *squatter*, ficaram excitadíssimos. Falei que era Brazilian e foi pior. O rato deu uma cuspada e rosnou: “*Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people*” Mandou que eu tirasse o tênis, as meias, me deixou completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro.

A humilhação durou quase uma hora. Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “*Off! You’re not welcome here!*” Eu disse que estava justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta. Era verdade (ABREU, 2002, p. 103-104).

Como evidencia o presente fragmento, o imigrante estrangeiro ilegal é tratado com desprezo, como indesejado, fato que se torna claro na fala do guarda e é reforçado no ato de cuspir no chão. A expressão “tipo de gente”, usada pelo policial, revela, implicitamente, a existência de hierarquias sociais, culturais, raciais. Nesses casos, “o que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 2007, p. 81).

Observe-se, pois, no conto, que o narrador se vale do uso de um eufemismo (“apanhei”), para suavizar o roubo. À infração cometida pelo narrador protagonista vincula-se a sua declaração de morar ilegalmente e de ser brasileiro. Tais elementos vão, naturalmente, surtir um efeito negativo no policial que o interpela. O narrador, vinculado ao ideário *hippie*, referenda, com seus atos, o estigma de imigrante estrangeiro ilegal e, portanto, pressupostamente suspeito e potencialmente perigoso.

Podemos, ainda, observar duas características do policial inglês que contribuem na ampliação do poder exercido sobre o estrangeiro: a profissão exercida ligada ao Estado e cumprimento da lei e a condição de representante de um país colonizador. Nessas duas

características, a ideologia dominante se materializa na figura do policial, que cumpre seu papel como aquele que mantém a ordem e a ideologia dominante de acordo com o que é esperado pelos “Aparelhos Repressivos de Estado” (AREs)²³, termo cunhado por Louis Althusser (2007) que se refere à manutenção da ordem social assegurada por mecanismos ideológicos e repressivos. A rigidez e o sarcasmo do policial inglês reiteram, por repetição, a xenofobia em relação ao estrangeiro que, provavelmente visto como potencial criminoso, “não é bem-vindo à Inglaterra”:

Passamos a noite na delegacia de Earl’s Court. Motivo: Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virginia Woolf [...] Dormimos cada um em uma cela e de manhã cedo, sem café nem nada, nos levaram num carro cheio de pequenas celas individuais para Shepherd’s Bush, para apanhar mais presos. Conversei um pouco com um suíço ladrão de jóias, elegantíssimo, bigodes louros retorcidos para cima, a cara de Helmut Berger. Havia mais duas indianas pegas roubando roupas íntimas na Biba e um *freak* holandês com uma mala enorme cheia de haxixe. Todos odeiam a Inglaterra. Roubaram o mundo inteiro, diz uma das indianas, e agora não querem ser roubados. Fomos julgados na corte de Hammersmith, o mesmo lugar onde julgaram Angie duas outras vezes. O juiz era uma mulher, cara muito fechada. Dissemos que éramos estudantes de literatura e não tínhamos grana para comprar livros. Não adiantou nada: trinta libras de multa para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar para o Brasil (ABREU, 2002, p. 118-119).

Na descrição das pessoas que se encontram na delegacia de polícia, é possível apreendermos a diversidade de nacionalidades que habita “*Babylon City*” e o ódio comum que esses estrangeiros têm da Inglaterra, pois, de alguma forma, sentem-se lesados pelo país, justificando suas infrações como resposta ao colonialismo inglês, que, por séculos, vitimou outros países, explorando-os. Nessa perspectiva, o narrador tenta justificar o “direito” ao

²³ De acordo com Althusser (2007), os AREs atuam predominantemente por meio da violência e, posteriormente, através da ideologia com a função de garantir a exploração através da violência física ou administrativa. Pertencem a esse grupo, instituições como o governo, a polícia, os tribunais, as prisões, entre outros. Os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs) funcionam a partir da ideologia e posteriormente valem-se da repressão mesmo que seja no campo simbólico. A esse tipo de aparelho compete incutir e propagar a ideologia dominante, servindo-se de mecanismos como o religioso, familiar, escolar, sindical, cultural, de informação etc. Diferentemente dos AREs que pertencem inteiramente ao domínio público, os AIEs, em sua maioria, remetem ao domínio privado. Esses dois tipos de aparelhos estudados por Althusser transitam numa via de mão dupla: enquanto os AREs atuam para assegurar a ordem disseminada pelos AIEs, estes, por meio de seus discursos, asseguram a legitimidade daqueles. Por vezes, o funcionamento dessas estruturas produzem violência intimamente vinculada à estigmatização e à exclusão social.

roubo, jogando com o argumento, exposto por uma das indianas, de que os ingleses “roubaram o mundo inteiro”. Esta hostilidade faz com que os furtos e crimes realizados em terras londrinas sejam desprovidos de culpa ou remorso. Tal delinquência é, no conto, interpretada como uma forma de revanche, mas, também, como forma de sobrevivência. Verifica-se, pois, que, se, por um lado, o narrador sofre estigmatização, por outro lado, ele contribui para isso, uma vez que se ele rouba, jamais será bem-quisto.

Em contrapartida à hostilização da presença estrangeira e ao tratamento explorador, manifestações explícitas da estigmatização e/ou da exclusão social, há, também, no conto, o registro da excessiva gentileza que camufla, de forma sutil, mas não menos ofensiva, a estigmatização do estrangeiro: “Fui ao banheiro lavar as mãos. Tinha que me dar dez pence. Uma inglesa redonda, rosada, busto enorme, corada, aquele ar de gentileza excessiva que esconde sempre o desprezo. Que povo” (ABREU, 2002, p. 122). Essa gentileza, registrada pelo conto, corresponde a uma das características apontadas por José León Crochik (1997) como parte daquilo que ele denomina de “complacência benevolente”. Segundo o autor, a complacência benevolente refere-se a um exagero de suposta aceitação que tende a se manifestar sob a forma de um consolo antecipado, de solicitude excessiva, de um aparente sorriso de compaixão para esconder a real aflição, aproximando-se da “cordialidade que aprendermos a desenvolver como um verniz civilizatório, através de uma educação hipócrita que nos impede de manifestar a nossa estranheza de forma espontânea” (CROCHIK, 1997, p. 15).

Dessa forma, mais uma vez, aos olhos do protagonista, a polidez britânica camufla o preconceito visto no desprezo com que o narrador, estrangeiro, é tratado ao longo da narrativa: sua presença é ignorada, a superioridade com que o humilham, a excessiva polidez que visa manter as distâncias. Por outro lado, verifica-se, implicitamente, que o narrador-

personagem avalia os ingleses a partir de traços e ações consideradas negativas e totalizadoras: dissimulados, hostis e preconceituosos.

Gradativamente, a falta de perspectiva e o completo desânimo com a vida levada em Londres veem-se refletidos, também, fisicamente no narrador protagonista:

Estou sujo, barbudo, cansado. Sonho com banheiras limpas, *shampoos*, sabonetes, toalhas felpudas, lençóis brancos, café. Mais nada. Aqueles *junkies* de Sutherland não me saem da cabeça. As peles, meu Deus, as peles gastas. Estarei assim? (ABREU, 2002, p. 113).

Minha aparência é péssima, a mente e o corpo exaustos. Mas existe uma tranqüilidade estranha. Não tenho mais nada a perder. Não sabia que no mundo era assim duro, assim sujo. Agora sei [...] Sobrevivo todos os dias à morte de mim mesmo. (ABREU, 2002, p. 110).

Em “Lixo e purpurina”, a percepção que a personagem principal tem de si torna-se possível por meio das dores e do cansaço, de olhar o outro deteriorado e reconhecer, nele, a si mesmo, de perceber-se no fundo do poço, onde o próprio exterior denuncia a condição interior, que não mais consegue ocultar-se. Vivendo um dia após o outro tomado pelas incertezas da vida de estrangeiro e/ou clandestino, as angústias existenciais, os despejos que se seguem, os sonhos despedaçados, os subempregos que lhe asseguram a sobrevivência, mas não a dignidade, o uso de drogas como forma de escapar de uma realidade dura, podemos dizer que, no caso do narrador-protagonista:

O eu se perde por inteiro, afogado numa profusão de línguas, de tipos culturais, de realidades e obstáculos à sua realização. O indivíduo luta para preservar sua diferença em meio à indiferença, à amplitude e ao anonimato com os quais se defronta e que estão incorporados de forma paradigmática à imagem que constrói de Londres, o indivíduo se torna, assim, refém de sua singularidade. Ao mesmo tempo luta para preservá-la e a tem como salvaguarda, como último recurso, à sua identidade, está tão livre para ser o que quer quanto submetido a um ambiente que o desumaniza (LEAL, 2002, p. 92),

ou, como o protagonista faz constar no conto-diário: Londres é uma “cidade onde estamos presos e livres, soltos e amarrados” (ABREU, 2002, p.100).

Desse modo, sem encontrar um sentido que o faça permanecer na Inglaterra, o protagonista decide retornar para o Brasil:

Vejo a Inglaterra de cima. Não sinto nada. Vazio. Agora tudo é passado. Meu presente é este vôo onde nada acontecerá. E o futuro branco. Londres fica para trás (ABREU, 2002, p. 123).

Volta a pergunta maldita: terei realmente escolhido certo? E o que é o 'certo'? digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando. Minhas mãos transpiram, transpiram. O nariz seco por dentro [...] A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim-me embora, meu Deus, eu vim-me embora (ABREU, 2002, p. 125-126).

O olhar lançado a Londres, agora vista de cima, no vôo de retorno à pátria, não provoca nenhum sentimento: nem de alívio, nem de saudade. Trata-se, apenas, de um espaço vago, uma página virada da história pessoal do narrador protagonista, ficando apenas o medo do presente, do desconhecido representado nas mãos encharcadas de suor, metonímia do desconforto e da angústia.

Dessa forma, em meio à dúvida de ter ou não ter tomado a decisão correta, a pergunta seria sempre a mesma. A lua e as estrelas, astros pertencentes aos domínios da noite, cedem, no texto, lugar ao sol, à luz – representação de esperança, de uma possível e incerta vida nova. Mais do que deixar a Inglaterra para trás, o narrador-personagem deixa um pouco de si e leva consigo uma experiência que, guardada na memória, nunca lhe poderá ser tirada, pois é parte de si, parte de sua história, parte, agora, de sua identidade. A perda, aí, implica a ruptura com o sonho *hippie* e, também, a recusa a permanecer vinculado a uma situação e a um lugar que o estigmatizam, com o auxílio de alguns de seus próprios atos, como estrangeiro indesejado e indesejável.

3. ESTIGMATIZAÇÃO POR IDADE E SEXO: MULHERES DE MEIA IDADE, SOLTEIRAS

Neste capítulo, estudaremos como a constituição de identidades estigmatizadas se faz em relação às personagens femininas de meia-idade que não se casaram e, por isso, sofrem um processo de “emparedamento social” na condição de solteirona a partir de dois pontos-de-vista distintos: o das protagonistas dos contos “O príncipe Sapo” e “Dama da noite”.

3.1 “O príncipe Sapo”

Pertencendo ao livro *Ovelhas negras*, “O príncipe Sapo” é o segundo conto da Parte I²⁴, denominada Ch’ien, trígama ligado à criatividade. Trata-se do primeiro conto publicado por Caio Fernando Abreu. Para o nosso prisma de leitura, é interessante observar que o conto já registra o trabalho do escritor com os temas da estigmatização e da exclusão social. A fábula de “O príncipe Sapo” narra a história de Teresa, uma mulher de trinta e oito anos, que, solteira, não perde a esperança de um dia se casar. Contudo, desiludida com o que encontra na realidade, Teresa se refugia no mundo dos contos de fadas até que, um dia, decide procurar no seu dia-a-dia, aquele que seria seu príncipe encantado. No entanto, mesmo após encontrá-lo, o sonho de subir ao altar não se concretiza.

Em “O príncipe Sapo” a grande maioria das personagens possuem nomes próprios, característica pouco comum na obra de Caio Fernando Abreu, composta, geralmente, por

²⁴ O livro é dividido em três partes correspondentes a três trigramas do “I CHING, *O Livro das Mutações*”, denominados Ch’ien, K’an e Kên. De acordo com Gilda Neves da Silva Bittencourt (1995, p. 21), na primeira parte, que traz o trígama Ch’ien, ligado ao criativo, encontram-se os contos inaugurais da carreira do escritor gaúcho em que sobressai os procedimentos experimentais com a escrita e, também, a influência do realismo mágico latino-americano. K’an, trígama relacionado ao abissal, abre a segunda parte, na qual encontram-se contos com uma atmosfera carregada, sobressaindo a tônica do “descrédito” e da falta de esperança nas vidas solitárias das personagens. Já a terceira parte, Kên, trígama ligado à quietude, traz a calma e o sonho, o valor do companheirismo e, acima de tudo, a necessidade de amar e ser amado.

personagens anônimas. Teresa, nome da personagem protagonista, é considerado pelo narrador heterodiegético (GENETTE, s/d) um “nome comum, que não lembrava nada nem ninguém – a não ser as duas santas²⁵, a Teresinha de Jesus na música infantil e a Teresa Cristina imperatriz” (ABREU, 2002, p. 44).

A aproximação com essas duas “Terasas” parece sugerir uma identidade, alguma qualidade especial da personagem principal, mas esta suposição é prontamente rompida pelo narrador, que, em seguida afirma: “com as quais, aliás, nem um pouco ela se parecia” (ABREU, 2002, p. 44), e santa “isso eu garanto que ela nunca foi” (ABREU, 2002, p. 44). Esses breves, mas decisivos, comentários do narrador fazem com que a coincidência do nome produza uma quebra de expectativa na medida em que faz o leitor supor que a personagem pudesse se destacar por sua vida humilde e bondosa, nos advertindo, entretanto, que tais supostas qualidades possam não ser, de fato, aquilo que parecem.

No início de “O príncipe sapo”, o narrador afirma, também, que “bonita mesmo ela nunca foi, sobre isso, todos sempre estiveram de acordo. Ainda mais agora, já quarentona, os cabelos muitos finos e lisos eternamente presos num coque sem graça, os olhos parados numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza” (ABREU, 2002, p. 43). Tal descrição ressalta a falta de atrativos da personagem, uma mulher de meia-idade, ainda solteira. A utilização do pronome “todos” e dos advérbios de tempo, “nunca” e “sempre”, para referir-se à falta de beleza da protagonista e ao consenso geral a respeito dela, evidenciam, respectivamente, uma caracterização objetiva de Teresa e o modo como ela é vista pelas demais personagens, encerrando a identidade da protagonista a partir de um traço que a particulariza e a totaliza: a feiúra que permanece com o passar do tempo.

²⁵ Aqui são mencionadas duas personagens históricas que, apesar de terem tido vidas diferentes, se destacaram por alguma característica positiva. Santa Teresa do Menino Jesus foi uma religiosa francesa (1832 – 1897) que se tornou um exemplo de mulher pela vida simples, marcada pelas provações e superações na busca de um caminho para chegar a Deus, uma vida curta, mas dedicada à religião e à santidade. Por sua vez, Teresa Cristina Maria de Bourbon, princesa das Duas Sicílias e terceira imperatriz do Brasil, era conhecida por sua discrição, generosidade e pelo gosto e incentivo à cultura e às artes, trazendo consigo, na sua vinda para o país, artistas, músicos, cientistas, intelectuais e artesãos (LAROUSSE, 1998, p. 5646-5647. v. 23).

Nessa breve apresentação da personagem principal, o narrador enfatiza três dados importantes e interligados de Teresa: o ser mulher de meia-idade, o estar solteira e sua feiúra. Os fatos de Teresa estar solteira e ser virgem indicam que ela não realizou um destino comum a boa parte das mulheres: não se casou, não constituiu família. No conto, a falta de beleza física de Teresa é um elemento que pode ser tomado como um estigma, algo que parece ser crucial na manutenção inalterada do estado civil da personagem principal.

A feiúra, enquanto estigma, corresponde ao que Erving Goffman (2004) chama de estigma “desacreditado”, ou seja, quando o traço distintivo visível não pode ser ocultado, sendo, portanto, do conhecimento dos demais. O mesmo ocorre com a identificação de uma pessoa quanto à sua idade, uma vez que o envelhecimento, processo natural da vida, emite, por meio de signos exteriores, uma informação real, ou mesmo, próxima, da idade e das características físicas que um indivíduo vai adquirindo ao longo dos anos. No conto, feiúra e idade são signos responsáveis pela solteirice da protagonista.

O narrador nos informa que “Teresa vinha de uma família muito numerosa. Onze irmãs. Todas com T de inicial no nome também” (ABREU, 2002, p. 44) e, todas, com exceção de Teresa, conseguiram se casar. O laço consanguíneo e a letra inicial do nome identificam Teresa às suas irmãs, contudo, o fato de não ter se casado, objetivo tão desejado pela protagonista, destaca a sua diferença em relação às demais personagens secundárias. A última esperança de Teresa residia no amor platônico que nutria por Gonçalo, seu primo, homem de olhos verdes e exímio tocador de violão. Porém, essa esperança se desfaz no nono casamento quando Gonçalo se casa com Tanira, uma das irmãs de Teresa. Novamente madrinha no altar, seu “sorriso desta vez como pintado no rosto onde os olhos mostraram, pela primeira vez, aquele misto de ironia e tristeza” (ABREU, 2002, p. 45).

Perdido Gonçalo para a irmã, Teresa passa a não mais esconder plenamente seus reais sentimentos, revelado no sorriso artificial. O jogo entre “ser” e “parecer”, aí, evidencia a

tentativa fracassada de ocultar seus sentimentos: os olhos revelam a amargura, marcando uma mudança de atitude diante de sua situação de “solteira”, que começa, então, a se constituir numa situação permanente. Na festa do casamento, enquanto observava atentamente os noivos dançarem no centro do salão, Teresa não tirava seus olhos dos olhos verdes de Gonçalo que, por sua vez, se encontravam, segundo a perspectiva de Teresa, como enfeitiçados nos olhos “sem graça” de Tanira. Entretanto, enquanto observa o casal de nubentes, Teresa é, também, observada pelos seus parentes que

já se olhavam de esquelha, trocando sorrisos maliciosos, fazendo apostas ferinas: ‘Será que esta encalha?’. As irmãs casando e Teresa sobrando, o corpo fanando, a carteira e as luvas puindo de tanto casamento. E o misto de amargura e expectativa se acumulando num fundo de alma (ABREU, 2002, p. 44).

Como mencionado no trecho acima, Teresa torna-se aquela que “sobra”, que não consegue se casar, apesar de ser a “mais inteligente, mais desembaraçada, mais elegante” (ABREU, 2002, p. 44-45). Note-se que a inteligência, o desembaraço e a elegância tornam-se qualidades menores diante da falta de beleza física e da idade avançada para uma mulher solteira, estigmas, estes, que são determinantes para o insucesso de Teresa junto aos homens.

Por meio dos adereços que acompanham Teresa quando cumpre a função de dama de honra no casamento das irmãs, a carteira e as luvas, o narrador revela o tempo que, ininterrupto, avança e só aumenta o sofrimento de Teresa. O fato de permanecer solteira faz com que a personagem seja alvo do preconceito de parentes e amigos, que lhe atribuem o estigma de “solteirona”, “encalhada”, aquela que “ficou pra titia”.

À noite, em sua cama, a imagem dos olhos verdes e brilhantes de Gonçalo não sai da cabeça de Teresa. Aqueles olhos parecidos com os de um gato, fizeram-na sonhar com felinos e valsas, um “sono pesado, pesadelo verde” (ABREU, 2002, p. 45). O sonho da protagonista reflete a perturbação emocional e afetiva vivida, por ela, na esfera do real. Embora Gonçalo seja, agora, seu cunhado, o desejo de Teresa pelo primo permanece, fazendo com que seus

sentimentos entrem em choque com as normas sociais. Sujeita às convenções sociais e à instituição familiar, Teresa se sente culpada e envergonhada por desejar o primo; desejo, este, que não é correspondido.

Apesar do remorso, os desejos e fantasias da protagonista se repetem ao longo de noites banhadas por suores noturnos em sonhos que lhe permitem dar vazão ao desejo sexual reprimido durante o dia, momento que as normas sociais se afirmam com maior vigor. Ao acordar, a protagonista sente remorsos, vigiando cada gesto, ação e palavra seus para que não possam traí-la, revelando os desejos “pecaminosos” de suas noites. Deste modo, a vigilância constante que mantém sobre si faz de Teresa uma refém de seu próprio sofrimento.

No decorrer da narrativa, o narrador reitera a cor verde dos olhos de Gonçalo. Esta cor representa, obviamente, a esperança da personagem principal, mas, aos poucos, essa esperança se desfaz, o que pode ser percebido na tonalidade opaca que os olhos verdes do primo vão, gradativamente, adquirindo.

Esse círculo vicioso de desejo e arrependimento vai, gradativamente, “secando” a alegria de Teresa, que se torna uma mulher cada vez mais retraída e menos suscetível à dor. Com a morte de seus pais, acostumada a calar a dor e o sofrimento, Teresa não derrama uma lágrima, lembrando-se, entretanto, de ser grata a eles devido à boa situação financeira que lhe deixaram como única filha ainda solteira. A não manifestação pública da dor da perda, por parte de Teresa, causa estranheza às irmãs e cunhados, que passam a duvidar dos verdadeiros sentimentos que a personagem principal tinha pelos pais.

Fechada no luto pelos pais, a vida de Teresa se reduz a uma rotina desinteressante, mas sistemática: visitar as irmãs no decorrer da semana, assistir à missa, ir ao cemitério aos sábados e observar as pessoas da janela – especialmente os homens da cidade – depois do banho aos domingos. Nessas novas (obrig)ações, a personagem reprime cada vez mais o sentimento por Gonçalo, passando a viver em função daquilo que é esperado dela: os laços

afetivos com suas irmãs, sua única família agora; o apego a uma religião, que inclui a frequência à igreja e o amor e respeito eterno pelos pais, que, embora já falecidos, ainda influenciam a vida de Teresa que se vê impelida a ir regularmente ao cemitério e a zelar pela sua memória e, por fim, o recato e à reclusão socialmente esperados, no contexto da história narrada, de uma mulher solteira de meia idade. Desse modo, mesmo levando uma vida infeliz, a protagonista cumpre com os papéis e rituais condizentes com a identidade social que lhe é imposta, “repondo”, nas palavras de Ciampa (1994), a identidade social de mulher de meia-idade, solteira, religiosa, respeitável membro de família tradicional de uma cidade pequena.

Sozinha em sua casa, a personagem lia a fim de passar o tempo. No início, Teresa lia desde almanaques de farmácia até livros de colégio, quando se decidiu somente pelas histórias infantis. A permanência no espaço doméstico e as leituras contínuas sugerem tempo livre, revelando que Teresa é uma mulher que não trabalha, que sobrevive economicamente da herança deixada pelos pais, daí a “obrigação” de ser-lhes grata. No conto, a atividade de leitura revela, também, o desespero da personagem principal que necessita apegar-se a algo ou alguém, evidenciando a sua carência. Como esse “alguém” tão ansiado não aparece, Teresa se agarra às histórias infantis, uma suposta fuga da realidade possibilitada pelo universo do faz-de-conta. Aos domingos, banho tomado, à janela, Teresa secretamente apelidava os vizinhos com os nomes das personagens das histórias, de forma a “vingar-se”, por meio da avaliação irônica, do grupo social ao qual pertence, valendo-se, para isso, das histórias infantis:

Branca de neve era moça branca e anêmica, dizem que tuberculosa, filha de seu Libório açougueiro que, por sua vez, era o gigante de João e o Pé de Feijão. As irmãs Rosa Branca e Rosa Vermelha, as duas metidas filhas do médico, e a Moura Torta, a portuguesa da venda, coitada, tão boazinha apesar do narigão e da corcunda (ABREU, 2002, p. 46-47).

Teresa usa das histórias infantis para identificar as pessoas da pequena cidade em que mora. Note-se como o aspecto físico torna-se determinante na caracterização dos moradores,

evidenciando, aí, o preconceito de Teresa na estigmatização: a cor da pele, a altura, os traços físicos, alguns passíveis de estigmatização, mesmo que estes se oponham à personalidade e ao caráter daquele que os porta, como pode ser visto, por exemplo, na identificação de “Moura Torta”, cujo narigão e a corcunda contrariam a estereotipada representação que vincula o belo à bondade. O que prevalece na identificação da portuguesa são aqueles traços vistos cultural e socialmente como estigmas.

A partir do apego de Teresa aos contos de fadas, o narrador constrói, no conto, um jogo entre “ser” e parecer” para mostrar o conflito da personagem, que se divide entre as fantasias eróticas noturnas e a repressão sexual diurna: “Teresa odiava violão, amava violão. Odiava Gonçalo, amava Gonçalo” (ABREU, 2002, p. 47). Amar e odiar ilustram, aí, o desejo e a impossibilidade de realização desse desejo na esfera do real. Teresa cultivava um vínculo com as histórias infantis para, por meio dele, negar a sua realidade e, curiosamente, também, passa a enfrentar o problema que mais a aflige: ser solteira. Desse modo, após ler e reler sua história favorita, a do príncipe Sapo²⁶, Teresa deixa o comodismo de lado e parte em busca daquele que seria seu próprio príncipe encantado. Por várias vezes a personagem principal acha-se besta e até pensa em procurar algum especialista que lhe “curasse” tal mania. Defronte ao espelho, Teresa “chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando

²⁶ Na clássica história escrita pelos irmãos Grimm, “O rei sapo ou Henrique de Ferro”, uma mimada princesa, ao brincar com sua bola de ouro deixa-a cair em um lago profundo. Tomada pela tristeza de perder seu brinquedo favorito, a princesa começa a chorar, chamando a atenção de um sapo que ali se encontrava. Disposto a ajudar a bela princesa, o sapo se propõe a buscar a bola, mas em troca, queria que a princesa promettesse que ele seria o seu companheiro: brincaria com ela, sentaria a seu lado na mesa, comeria junto no pratinho de ouro, beberia no mesmo copinho e dormiria na mesma cama. Ansiosa pela possibilidade de ter de volta o tão estimado brinquedo, a princesa promete ao sapo cumprir todas as exigências feitas por ele. O sapo mergulha no lago e, pouco tempo depois, traz a bola consigo. A princesa pega seu pertence e, mais do que depressa, trata de fugir daquele animal que a enojava. O sapo seguiu a princesa e batendo, insistentemente, na porta do castelo, chamou a atenção do rei. A princesa contou ao pai toda a história e tudo o que havia prometido. O rei, então, fez com que a filha cumprisse sua promessa. O sapo sentou-se à mesa ao lado da princesa, saciou sua fome e sua sede comendo e bebendo no mesmo prato e copo, como prometido e, cansado, exigiu que fossem para a cama. No quarto, aborrecida e furiosa por ter de dividir seus aposentos, a princesa atira o sapo contra a parede e, no mesmo instante, ele se transforma num belo príncipe, explicando que havia sido transformado em sapo por uma malvada bruxa (GRIMM, s/d, p. 35-42). Há, no entanto, outras versões nas quais o feitiço se desfaz com um beijo dado pela princesa no sapo.

louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica, meu Deus. Chorava” (ABREU, 2002, p. 47).

O espelho representa, aí, o ser visto através do olhar do outro, da opinião social. Verifica-se que, no decorrer da narrativa, por três vezes, as atitudes de Teresa na busca por seu “príncipe” confunde-se com a loucura, pois o olhar no espelho representa um despertar para a realidade, revelando que as atitudes infantilizadas da personagem protagonista não se ajustam às expectativas sociais. Nesse conflito de inadequação e culpa, o espelho faz emergir tudo aquilo que os outros veem em relação à Teresa: a idade denunciada por seu aspecto físico, a falta de beleza, o cinismo e até mesmo uma possível loucura. Note-se que ao olhar-se no espelho a personagem diz em voz alta aquilo que vê refletido, como que lembrando a si mesma o seu “lugar” na sociedade. A auto-avaliação em voz alta indica a consciência da protagonista de que seus atos não condizem com as suas expectativas nem com as expectativas alheias. Entram em choque, no conto, a luta de Teresa contra a solteirice e as pressões sociais que a impelem a conformar-se à condição de solteirona. Ao auto-avaliação que faz diante do espelho, Teresa descreve o estigma da solteirona amarga.

Teresa idealiza seu príncipe encantado apegando-se aos estereótipos dos contos de fadas. Seu príncipe deveria ser o oposto de Gonçalo, e não ter os olhos verdes. A oposição na caracterização física do homem desejado revela a dificuldade de Teresa em lidar com a frustração de ter perdido Gonçalo para sua irmã: Gonçalo, homem real, tem “braços cabeludos, peito cabeludo [...], cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento” (ABREU, 2002, p. 47). O príncipe idealizado é louro, delicado, perfumado e tem os olhos azuis. O apego à idealização do homem desejado mostra que Teresa tem dificuldade de agir para mudar a sua situação desconfortável. Entretanto, é, curiosamente, o apego às histórias infantis que a fará agir: ela escolhe na vida real, um homem para ser o seu “príncipe sapo”: “e lá vinha ele descendo a rua, baixinho, cheio de tiques, os olhos saltados saltando

para os lados. Um terno surrado dançando no corpo franzino, uma pasta embaixo do braço, caminhando como se fosse aos saltos. Um sapo perfeito” (ABREU, 2002, p. 48). O narrador enfatiza que este homem, Francisco, tem pouco de príncipe e muito de sapo.

Teresa elege seu príncipe não pelas semelhanças com o padrão de beleza e de vida descrito nas histórias infantis e almejados no mundo real, mas pelo oposto a essa idealização. Note-se, ainda, que Teresa não sai pela cidade à procura de seu príncipe, ela permanece na janela de sua casa, como que encarcerada numa torre, apenas a observar os homens que passam, dentre os quais escolhe Francisco. Indagando pela vizinhança, ela descobre que ele era “professor de piano, pobre, solteiro, morava na pensão da esquina. O nome: Francisco, todos os chamavam de Chico” (ABREU, 2002, p. 48). Teresa resolve comprar um piano para aproximar-se de seu príncipe. A compra do piano é censurada pelas irmãs e cunhados, que julgam a compra um desrespeito à memória dos pais, “falecidos há tão pouco tempo” (ABREU, 2002, p. 48), e um desperdício da herança. A censura familiar revela que a família – irmãs e cunhados – age em defesa, na verdade, de seus próprios interesses, pressionando Teresa para que não rompa com a condição de solteirona. Há uma sugestão, no conto, de que o interesse na preservação da herança é, mesmo, maior do que o interesse e o afeto da família por Teresa. Ninguém parece se preocupar com a felicidade dela.

A censura por parte da família também expressa uma mentalidade regida por moralismo e repressão sexual. A atitude da família em relação à compra do piano revela o interesse que a família tem no controle do dinheiro e da vida de Teresa, que fora educada segundo um modelo tradicional segundo o qual a mulher deve se casar, procriar e se ater aos cuidados da família e dos afazeres domésticos. Mesmo herdando o dinheiro dos pais, Teresa, que acomodou-se ao estereótipo social de solteirona, não se torna plenamente dona de si nem de seu destino, sendo constantemente vigiada e controlada pela família:

Teresa de luto fechado, sozinha em casa com o gato. Às segundas, visita de Têmis; às terças, visita de Tania, às quartas, de Telma; às quintas, de Tatiana; às sextas, de Tília, que as outras moravam em outras cidades. Os sábados livres para igreja, cemitério. Domingos: banho, vestido bem passado, talco, perfume, coque, janela (ABREU, 2002, p. 46).

[Teresa] resolveu comprar um piano. Comprou. Tomásia, Tônia, Tatiana, demais três e respectivos maridos censuraram-na por jogar fora assim a herança dos pais [...], falecidos há tão pouco tempo, e ela já querendo gastar dinheiro, assanhada, ingrata, e num piano, logo num piano [...], profanadora de luto, arriscando-se a levar castigo divino, nem parecia que respeitava a memória deles, nem parecia que era católica apostólica rom...

– Chega! – berrou Teresa, replicando que já tinha quase quarenta anos, o dinheiro era seu, fazia o que bem quisesse dele [...]

Escândalo. As irmãs saindo uma a uma, trombudas, chamando-a de cínica, cínica, cínica. Relações cortadas (ABREU, 2002, p. 48-49 – *colchetes nossos*).

A reação da família em relação à tentativa de Teresa pode ser vista como aquilo que Ciampa (1994) observa sobre o indivíduo deixar de “repor” certos aspectos da “identidade posta”. No caso do conto, a identidade “posta” de Teresa se apresenta, aos olhos dos outros, como solteirona, submissa, devota, calada e encerrada em seu mundo de fantasias. Quando tenta mudar o seu “destino”, interessando-se por Francisco, Teresa passa a ser vista, pelas irmãs, como “assanhada”, “ingrata”, “profanadora de luto” e “cínica”. O cinismo, antes, auto-atribuído pela protagonista diante do espelho, é, agora, termo usado pelas irmãs para censurá-la. Se há afeto e cuidado na manifestação da família, eles apresentam menos valor do que o moralismo e o interesse na preservação da herança.

Chegado o piano, Teresa não perde tempo e passa a tomar aulas com Francisco. No começo, tinha “nojo” de Francisco, do “homenzinho apagado demais, sempre quieto, como consciente do desprezo que provocava, e por isso mesmo mais desprezível” (ABREU, 2002, p. 49). Apesar de sofrer com o estigma de “solteirona” em decorrência da idade avançada e da falta de atributos, a protagonista também estigmatiza Francisco, demonstrando pena, nojo e desprezo. A composição de Francisco é feita a partir de características que denotam depreciação, vista, por exemplo, no uso do diminutivo em “homenzinho”, nos adjetivos “apagados” e “quietos” que reportam à falta de atributos e à timidez, características enfatizadas pelos advérbios “demais” e “sempre”: “apagado demais”, “sempre quieto”, sem voz, sem vez.

No conto, a invisibilidade social de Francisco pode ser vista como uma manifestação da exclusão tanto por parte da sociedade quanto por parte dele, que se auto-exclui do convívio social. Ele porta algumas das características do príncipe encantado – toca piano, é sensível, delicado –, mas tais traços ganham, no conto de Abreu, um quê de negativo, acentuando-lhe a disforia em relação a Gonçalo, que personifica o “homem de verdade”.

Teresa tem consciência de que Francisco, assim como ela, também carrega uma identidade social estigmatizada; no caso dele, constituída tanto por estigmas “desacreditados” (sua feiúra, seus “tiques”), quanto por estigmas “desacreditáveis” (seu silêncio que indica constrangimento, sua condição de “pobre”), mesmo assim, ela investe nele, olhando-o com outros olhos, superando o preconceito que tem em relação à feiúra, aos tiques e à posição de classe social inferior dele: “ao cair de uma tarde Teresa surpreendeu-se a olhá-lo com pena, depois com compreensão, depois com simpatia, depois...” (ABREU, 2002, p. 50). Teresa passa do olhar, antes de pena, para, na gradação utilizada no texto, o olhar de carinho, de afeto, de amor. Entretanto, sua crescente alegria pela possibilidade de amar e ser correspondida esbarrará no controle social exercido pelo moralismo da cidade pequena em que vive.

Na medida em que a alegria da personagem principal cresce “os rumores na rua cresciam, todo mundo comentando a pouca vergonha” (ABREU, 2002, p. 49). O comportamento de Teresa, além de reprovado pela família, passa, agora, a desagradar a vizinhança que faz questão de expor seu descontentamento cobrando da solteirona “pureza”, castidade, valores considerados próprios de seu estado civil, bem como de sua posição social. A condição de “moça de família” se revela, portanto, como uma camisa-de-força socialmente constituída, exacerbando-se a sua negatividade no caso da solteirona, que, por sugestão do texto, deveria, na visão coletiva, permanecer solitária, virgem, solteira. Ironicamente, é Gonçalo quem, portando-se como representante da instituição familiar, da moral, dos valores

e dos interesses a elas vinculados, procura a cunhada para conversarem sobre as atitudes dela e suas consequências:

- [...] Devemos zelar pelo bom *nome da família*, tão representativo na sociedade local. Afinal de contas seus pais...
- [...] coitados, tão bons falecidos há tão pouco tempo – interrompeu Teresa distraída [...]
- Pois é, isso. Eles não haveriam de gostar
- Mas gostar de quê?
- Desses rumores
- Quais *rumores*, Gonçalo?
- Ele começou a perder a paciência. [...] – Ora Teresa não se faça de inocente. Você já não é mais nenhuma criança, já tem trinta e cinco anos e...
- Trinta e oito.
- Pois é, isso. Não é mais idade de andar de namoricos com esse tal de *professor que não tem nem onde cair morto, e deve estar de olho mesmo é no seu dinheiro, esse...*
- Príncipe Sapo.
- Hein? (ABREU, 2002, p. 51 – *grifos nossos*).

As aulas de piano geram rumores e mexericos sobre a frequência de um homem na casa de Teresa. Família e cidade pequena, então, manifestam, além do moralismo, o seu preconceito. O que é decisivo na reprovação de um provável romance entre Teresa e Francisco não é tanto o fato de Francisco já não ser mais jovem ou porque seja desprovido de beleza física e, ainda por cima, com tiques. O que é decisivo é o fato de ele ser pobre, de pertencer a uma classe social inferior à dela. A visita de Gonçalo é feita com o intuito de lembrar à cunhada os papéis e as expectativas sociais. No início da conversa, Teresa reparara que os olhos de Gonçalo, outrora verdes brilhantes, tornaram-se frios e opacos, cor de um vidro sujo. A mudança na tonalidade dos olhos representa a transformação de Gonçalo em relação à Teresa: ele passa de homem desejado a cunhado controlador. Os olhos de Gonçalo metonimizam a própria imagem do primo, cuja cor opaca faz, também, referência à sua vida de homem casado, trabalhador, sem tempo para voltar a pegar o violão, enfim, uma vida alienada, hipócrita e interesseira, pois ele se preocupa, particularmente, em defender seu patrimônio e seus próprios interesses. Quando Teresa menciona Francisco como seu príncipe Sapo, Gonçalo, olhando-a melhor, “adoçou a voz como quem fala a uma criança – ou a uma

louca” (ABREU, 2002, p. 51), e pediu que lhe explicasse melhor a história desse príncipe Sapo. A condescendência, aí, é mais um elemento que sugere o aprisionamento de Teresa à condição de solteirona. Seu esforço para se libertar de tal condição é visto como expressão de infantilidade ou loucura.

Depois de escutar Teresa, Gonçalo cogita o suposto estado de loucura de sua cunhada, “já ouvira falar de muitos casos assim, essas moças passadonas, solitárias. Podia ficar muito mais grave com o passar do tempo. Não tinha cura” (ABREU, 2002, p. 52). A decisão de Teresa e a forma como que ela projeta um final feliz para si mistura “ficção” e “realidade” e é interpretada como loucura. Esse “devaneio” é comparado a doença mental. É dessa forma que, aos olhos da sociedade, representada por Gonçalo e pelas demais personagens secundárias, gradativamente, uma identidade social estigmatizada de Teresa vai sendo construída a partir de caracteres tidos como “negativos” e/ou “inferiores” que se justapõem e se acumulam no reconhecimento da protagonista: mulher, “velha”, feia, solteirona e, por fim, louca, “doente”.

Demonstrando não se preocupar com a opinião alheia, Teresa segue tendo suas aulas de piano. Em uma delas, após tocar sem errar a primeira parte de *Pour Élise*²⁷, Teresa faz uma pausa e anuncia a Chico que iriam se casar. Contudo, o professor olhou bem no fundo dos olhos dela e disse-lhe que não poderia se casar, pois sofrera um acidente com uma granada, no

²⁷ É interessante observarmos ainda a música executada por Teresa ao piano no momento que precede seu “aviso de casamento” a Francisco, trata-se da pequena peça *Pour Élise* ou *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven. A vida do compositor alemão foi marcada por inúmeras paixões não correspondidas devido à falta de atributos físicos e sua fragilidade financeira. Por volta de 1810, Beethoven se apaixonou pela jovem Therese Malfatti, e teria confundido a estima e dedicação da bela aristocrata com um sentimento maior. Conta-se que o compositor tinha planos de propor casamento a Therese em um evento promovido pelo pai da moça, compondo inclusive uma bagatela para jovem. Entretanto, tendo ficado bêbado na ocasião, tornou-se impossível formalizar o pedido. Ressentido pelo incidente, restou-lhe apenas a homenagem da composição, escrevendo na partitura “Für Therese”. A letra quase ilegível fez com que o manuscrito encontrado, anos depois, fosse interpretado como “Für Elise” e assim permaneceu. Disponível em <<http://www.all-about-beethoven.com/beeth...>>. Se é verdadeira ou não essa pequena história sobre a origem da composição de *Pour Élise*, o fato é que podemos traçar algumas semelhanças com o conto ficcional de Abreu, tais como o mesmo nome da personagem feminina, a instabilidade financeira do pretendente, a falta de beleza da personagem masculina e, sobretudo, a não concretização do amor e da união matrimonial entre seus protagonistas.

exército, e, desde então, não era mais “homem inteiro. Só meio homem” (ABREU, 2002, p. 53) e, dito isso, se retirou, afastando-se de vez de Teresa.

No final do conto, os olhos “parados e tristes”, mas sinceros, de Francisco atingem e doem fundo em Teresa. A personagem masculina não consegue superar a perda daquilo que o faz sentir um “homem inteiro”. Francisco carrega penosamente a sua dor e um sentimento de inferioridade que o leva a se auto-excluir da sociedade. Ele se vê reduzido à sua mutilação e não consegue romper com aquilo que lhe causa sofrimento. Uma vez que não consegue aceitar a si próprio por completo, tampouco é capaz de aceitar o outro, no caso, Teresa, frustrando as expectativas da protagonista, que, mais uma vez, tem o seu amor rejeitado – o que reativa a dor e o sofrimento vinculados ao estigma de solteirona.

A trajetória de Teresa, no conto, é tão mais angustiante porque, sem grandes perspectivas em virtude de uma limitada visão de mundo proporcionada pela educação que recebera, ela luta como pode contra o “emparedamento social” controlado pela tradição constituída por família, vizinhança, igreja e convenções morais e culturais, que a condena a um lugar marcado: o de “solteirona”. E queira, ou não, vai se conformando – e sendo conformada – à identidade social estigmatizada de “solteirona da janela verde” (ABREU, 2002, p. 48).

Vivendo numa sociedade patriarcal convencional na qual, para as mulheres, o casamento é “destino” e, não, “escolha”, Teresa passa a ser vista como aquela que não casa “na hora certa”, aquela que “passou da idade de casar”, restando-lhe, apenas, a opção de conformar-se com a condição de “solteirona”, o que ela faz com redobrada angústia no final do conto: vende o piano num leilão, queima os livros, recolhe-se à janela verde e se resigna à “vontade de gritar um grito alto e triste que dobre lá longe, junto com a folha colorida em chamas, na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo” (ABREU, 2002, p. 54).

3.2 “Dama da noite”

Narrado por um narrador autodiegético (GENETTE, s/d), o conto “Dama da noite” gira em torno de uma reflexão sobre o “rodar na roda-gigante”, metáfora do estar incluído socialmente. Em companhia de um jovem desconhecido, ao qual denomina *boy*, uma mulher de meia idade, que se autoneomeia Dama da noite, faz, para seu interlocutor, um balanço crítico de sua vida e dos valores cultuados por uma sociedade que ela avalia como hipócrita e excludente. Na conversa, a personagem feminina usa da imagem da roda como figura que se situa no centro da dualidade inclusão x exclusão. Rodar na roda, segundo ela, é estar incluído; não rodar na roda é ocupar a margem, viver a exclusão.

O conto é aberto pela seguinte epígrafe:

*E sonho esse sonho
Que se estende
Em rua, em rua
Em rua
Em vão*
(Lucia Villares: Papos de Anjo)
(ABREU, 1988, p. 91).

Essa epígrafe funciona como uma espécie de síntese do conflito dramático do conto, pois, apesar do sonho, a realidade que se mostra é outra, culminando, deste modo, na desilusão, na solidão. Estilisticamente, encontra-se, nesta epígrafe, uma incidência das consoantes [s] e [r]. Segundo Nilze Sant’anna Martins (2003) a sibilante [s] acarreta uma ideia de sussurro, soluço ou suspiro. Já a vibrante [r] reporta à noção de vibração, de atrito, de rompimento. Desse modo, temos por sugestão sonora, a junção de um suspiro e um atrito, uma tristeza ligada a um rompimento. Essa aliteração se faz presente, também, em alguns dos trechos da narrativa, como por exemplo, no trecho: “Você não conhecesse esse gosto que é o

gosto que faz com que a gente fique fora da roda e roda e que se foda rodando sem parar” (ABREU, 1988, p. 95), trata-se, por sugestão, de um ranger proveniente do próprio rodar da roda, dos “altos” e “baixos”, em outras palavras, da representação do estar incluído ou excluído socialmente. Segundo Milena Mulatti Magri,

a protagonista ironiza o modo de vida pequeno-burguês ao associá-lo a uma roda-gigante, demonstrando com isso sua rejeição aos valores associados a este modo de vida. Sua ironia aparece, sutilmente [...] por meio da semelhança sonora entre “fora”, “roda” e “foda”, [jogo de palavras presentes no texto] o que, por meio do ritmo, constrói uma atmosfera de repetição e de monotonia, constituindo, deste modo, um olhar negativo sobre este padrão de comportamento. Desse modo, não se adequar a este padrão é garantir sua liberdade individual (MAGRI, 2010, p. 121 – *colchetes nossos*).

Como afirmado por Magri (2010), a Dama da noite não se ajusta aos padrões de vida e de comportamento cultural e socialmente dominantes na sociedade pequeno-burguesa referida no conto. Essa inadequação ao sistema faz com que ela se sinta desajustada, excluída.

O título “Dama da noite”, refere-se à narradora e personagem principal da história, e pode ser lido como índice de sedução, de gosto pela vida boêmia e noturna, de promiscuidade sexual e, até mesmo, de prostituição. A personagem é identificada, pois, como “mulher-fatal”.

Em uma primeira leitura, “dama da noite” remete a uma mulher de meia idade, cujas saídas noturnas são uma forma de buscar diversão, companhia, sexo e, talvez, encontrar sua cara metade. O nome “Dama da noite” indicaria, também, na gíria popular, a referência à prostituta, cujo trabalho se desenvolve, preferencialmente, à noite. O que essas possibilidades de leitura do nome da protagonista têm em comum é a referência a um ser dotado de uma identidade estigmatizável, seja por apresentar um comportamento sexual ativo reprovado pela moral condicional, seja por, em caso extremo, exercer uma profissão estigmatizada socialmente. Por serem estigmas “desacreditáveis”, na classificação de Erving Goffman (2004), a personagem protagonista, intencionalmente, manipula certas informações, de forma a criar, na conversa com o *boy*, uma ambiguidade em torno de si mesma.

Sentada numa mesa de bar em companhia de um rapaz desconhecido e bem mais jovem do que ela, a quem trata por *boy*, a dama da noite inicia o seu relato autobiográfico falando do “rodar na roda-gigante” que, no conto, figurativiza a integração social:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida vai rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota – tá me entendendo, garotão? (ABREU, 1988, p. 91).

A personagem principal afirma aspirar a ser aceita socialmente (rodar na roda), mas é colocada e/ou se coloca à margem da sociedade. Cria-se, aí, uma certa distancia entre ela e aqueles integrados ao *status quo*, os que rodam na roda. Essa distância, acrescida de experiência de vida, permite à Dama da noite ter uma visão crítica das “engrenagens” que movem a roda, metáfora da integração à vida social.

A linguagem dos que estão integrados socialmente é vista, pela protagonista, como uma senha, um código. Se, por um lado, é o “passaporte” que permite entrar em determinado segmento social, por outro, é, justamente, aquilo que barra essa entrada, pois cada grupo social mantém suas crenças e características próprias que lhes permite identificar e reconhecer seus membros. Dessa forma, quando um indivíduo prova não dominar ou não se submeter a esses códigos, sofrerá, provavelmente, sanções sociais, podendo, inclusive, vir a ser expulso do grupo social.

No excerto citado, o uso da expressão “*bá*” é visto como intensificador da expressão “qualquer coisa”, isto é, importa que, de fato, as manifestações do indivíduo correspondam àquilo que dele é esperado para que haja integração ao grupo social. Entretanto, a protagonista não sabe exatamente o que fazer ou falar para ser aceita e, também, como se constata no

desenrolar da narrativa, ela se recusa a cumprir determinadas solicitações e convenções sociais. Uma vez que a Dama da noite se diz “sempre do lado de fora” (ABREU, 1988, p. 91), fica sugerido que ela, de alguma forma, não consegue ou não quer se adequar às expectativas alheias. Temos, portanto, um conflito de dupla feição que, opondo indivíduo e sociedade, mostra, no conto, que o primeiro sofre estigmatização e exclusão social e, também, que ele exclui, se auto-exclui e rejeita a sociedade.

No conto, a narradora protagonista fala sobre as coisas que um indivíduo deve fazer, provar ou possuir para “rodar na roda”. Contudo, a angústia dela não parece ser do interesse de seu interlocutor, o *boy*, que, como podemos perceber na fragmentação do “diálogo”, a interrompe constantemente:

nunca tenho nada pra fazer – o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba. Já falei: não adianta insistir, *boy* [...] Pego, claro que eu pego. Pego sim, pego depois. É grande? Gosto de grande, bem grosso. Agora não. Agora quero falar na roda (ABREU, 1988, p. 92).

Nesse “diálogo”, percebemos que o *boy* faz perguntas sobre a fonte de renda da protagonista e, também, perguntas sobre sexo, deixando implícito um interesse pelo dinheiro e pelos possíveis “favores” sexuais que a dama pode, talvez, oferecer, ou, então, que ele pode oferecer a ela²⁸. Contudo, ela se protege ao se desvencilhar das perguntas feitas por seu interlocutor, reiterando o seu interesse em falar da roda, desabafar. Ela quer, pois, ser ouvida – o que indica o seu grau de solidão, pois a “conversa” é, na verdade, um grande desabafo que ela faz a um jovem desconhecido com o qual não tem nenhuma identidade.

No texto, mesmo que se infira que o *boy* esteja presente e conversando com a Dama da noite, as falas dele não são textualmente marcadas, fazendo com que o leitor do conto apenas suponha, a partir do turno conversacional e das respostas dadas pela narradora-personagem,

²⁸ O termo *boy* indica, por efeito de sugestão, que o interlocutor possa ser um garoto de programa. O termo é usado para designar, no campo da prostituição, o homem, em geral jovem, que se prostitui.

aquilo que o *boy* diz. Esse recurso de calar o interlocutor da protagonista dá ênfase à necessidade que ela tem de falar, independentemente de estar, de fato, sendo ouvida por seu acompanhante, fazendo com que a “conversa” se limite ao seu desabafo. Este procedimento se aproxima do solilóquio, recurso de dramaturgia no qual o ator, a sós, dirige a palavra a um interlocutor imaginário a fim de dar vazão a um pensamento. Não se trata, entretanto, no conto, de um solilóquio em sentido estrito, pois a Dama da noite tem a necessidade de ser ouvida e elege o *boy* como seu ouvinte, aquele a quem ela confessa, num jorro de palavras, a sua angústia, o seu desconforto, a sua dor.

A necessidade de falar e o calar seu interlocutor representam, no conto, o poder que a narradora-protagonista exerce sobre o *boy*, seja por se tratar de uma pessoa mais velha do que ele, seja pelo fato de se encontrarem nos domínios da noite, que, por sugestão do conto, são mais conhecidos dela do que dele, que é mais jovem e menos vivido. Além disso, o fato de ela estar pagando a bebida indica a sua superioridade, na situação, em relação ao *boy*:

Você não gosta? Ah, não me diga, garotinho. *Mas se eu pago a bebida, eu digo o que eu quiser, entendeu?* Eu digo *meu-bem* assim desse jeito, do jeito que eu bem entender. Digo e repito: *meu-bem-meubem-meubem-meubem*. *Pego no seu queixo a hora que eu quiser também, enquanto digo e redigo meu-bem-meubem*. Queixo furadinho, hein? Já observei que homem de queixo furadinho gosta mesmo é de dar o rabo. Você já deu o seu? Pelo amor de Deus, não me venha com aquela história tipo sabe, uma noite, na casa de um pessoal de Boiçucanga, tive que dormir na mesma cama com um carinha que. Todo carinha da sua idade tem loucura de dar o rabo, meu bem. Ascendente de Câncer, eu sei: cara de lua, bunda gordinha e cu aceso. Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem. (ABREU, 1988, p. 92-93 – *grifos nossos*).

A dama da noite não apenas faz questão de dizer e fazer o que quer, como, também, provoca o *boy*, fazendo com que essa provocação persistente, vista, por exemplo, na repetição exaustiva da expressão “meu-bem”, acabe incomodando seu interlocutor. O fato de estar pagando a bebida faz com que ela se sinta no direito de dizer o que quer, como se o dinheiro que ela diz possuir fosse capaz de comprar qualquer coisa. Note-se que estes elementos, articulados, sugerem que a “conversa” entre os dois não é espontânea, mas fruto de interesses

mediados pelo dinheiro (ela paga a bebida) e/ou interesse pelo sexo (interesse dele por ela ou oferta de serviços sexuais dele para ela).

Relacionando uma característica física do *boy*, o queixo furadinho, à idade e, também, às perguntas sobre sexo, a dama afirma que seu acompanhante possa ser homossexual. *Boy* é, no conto, uma espécie de pronome de tratamento ambíguo que marca a diferença de idade entre a mulher madura e o jovem e, também, sugere que o jovem se prostitua. Segundo Angelo Vip e Fredi Libi (s/d), o termo “boyzinho”, substantivo masculino no diminutivo refere-se, no campo do sexo e da vida noturna, a: a) jovem que se faz passar por “machinho”, mas que já apresenta algumas características ou comportamentos homossexuais; b) *Michê* bem jovem.

A forma pela qual ela fala da possível homossexualidade do *boy* é irônica, agressiva, debochada. Contrariado com o excesso de liberdade da protagonista, o *boy* parece querer desfazer o jogo de submissão e provocações proposto por ela, que decide voltar atrás: “Levanta não, te pago outra vodca, quer? Só pra eu falar mais na roda. Você é muito garoto, não entende dessas coisas” (ABREU, 1988, p. 93). Note-se que ela reitera a hierarquia de poder entre eles ao oferecer-se para pagar outra bebida, pretendendo, com isso, garantir a continuidade da “conversa”. Isso revela que ela, na verdade, compra a possibilidade de ser ouvida e isso, no texto de Abreu, acentua o seu isolamento, sua solidão, sua (auto)exclusão.

A dama da noite prefere recuar nas palavras ferinas a perder seu ouvinte: “Essa roda, você não vê garotão? Está por aí, rodando aqui mesmo. Olhe em volta, cara. Bem do teu lado. Naquela mina ali, de preto, a de cabelo arrepiadinho. Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós” (ABREU, 1988, p. 92). O pronome pessoal de primeira pessoa no plural, nós, inclui a Dama da noite no grupo presente no bar via identificação por semelhança física, fazendo-a parecer parte da coletividade, contudo, ela sabe que é só na aparência que ela se integra às pessoas do bar:

Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei (ABREU, 1988, p. 94).

Nessa perspectiva, estar em um mesmo local e com uma indumentária adequada e semelhante à dos demais não significa estar integrado. Ela reconhece que por mais que se vista de forma parecida ou frequente o mesmo lugar, nunca será igual aos demais. Verifica-se que os outros reconhecem a diferença que ela encarna, atribuindo-lhe uma identidade social a partir das informações que ela transmite, ou seja, aquilo que Goffman (2004) denomina “identidade virtual”. São os outros que a chamam de dama da noite “quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho” (ABREU, 1988, p. 92). Deste modo, é atribuída à Dama da noite uma identidade social estigmatizada: há um apagamento do nome próprio da personagem, que passa a ser identificada por uma alcunha de valor socialmente ambíguo e/ou pejorativo²⁹. Nesse rótulo imposto, o estar excluída socialmente, aos olhos da narradora protagonista, parece não se colocar tanto como uma opção:

A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu, quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode. Que nem eu (ABREU, 1988, p. 93).

Apesar de a narradora protagonista dizer que não teve escolha, o seu relato em primeira pessoa torna-se parcial por apresentar apenas um lado dos fatos: o seu. Ela pode não ter escolhido a exclusão social, mas seu estilo de vida, suas ações e comportamentos não se

²⁹ O termo dama da noite insere, por efeito do campo semântico que mobiliza no conto, uma dupla possibilidade de leitura quanto ao sexo e à orientação sexual da personagem protagonista. Como o conto é inteiramente narrado no feminino, a Dama da noite pode ser lida como uma mulher. Entretanto, a articulação dos elementos “boy”, “bar”, “noite” e certos aspectos do discurso da Dama da noite pode sugerir que se trate de um homossexual ou, mesmo, de um travesti. Esta possibilidade de interpretação é explorada por Flávia Merighi Valenciano em seu artigo “Olhar sobre as margens: uma leitura de *Pingentes*, de João Antônio e *Zero grau de Libra*, de Caio Fernando Abreu” (2007), razão pela qual não a exploraremos em nosso trabalho.

ajustam às demandas sociais que lhe garantiriam um lugar na “roda”. Não é necessária apenas uma “palavrinha-chave” para integrar-se socialmente, mas corresponder a certos códigos de comportamento socialmente valorizados, o que a dama conhece, mas avalia criticamente:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebatada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo (ABREU, 1988, p. 93).

A personagem principal já possui uma certa idade, por volta dos quarenta anos, a chamada “idade da loba”, é solteira e sexualmente ativa, gosta de sair pela noite e de beber, acordando tarde no dia seguinte, o que indica a falta de um emprego fixo dentro dos parâmetros usuais. Ela não possui casa própria e, tampouco, filhos ou família. Essa não-integração faz com que a personagem se sinta excluída socialmente, relacionando-se de modo tenso com os valores dominantes, que, de um modo deliberado ou não, ela transgredir. Ela se diz excluída, mas, também, se auto-exclui, tanto que ela afirma “não suporto luz” (ABREU, 1988, p. 92). A luz, no conto, simboliza o dia, a vida “ordinária”, o submeter-se às normas e expectativas sociais identificadas como “normalidade”, gozando, também, dos direitos a elas vinculados, o que a dama faz questão de negar. É interessante observarmos que essa auto-exclusão se manifesta nas expressões utilizadas pela narradora-personagem para se auto-definir: “mina meio coroa, porra-louca” (ABREU, 1988, p. 96), “mulher pirada e meio coroa” (ABREU, 1988, p. 97), “bêbada, pateta e ridícula” (ABREU, 1988, p. 97). Nessa perspectiva, valendo-se apenas de termos de caráter disfórico para compor sua auto-imagem, é possível visualizar como certos estigmas são internalizados pela protagonista, que os usa, também, para afirmar a sua diferença e a sua alteridade.

Valendo-nos das palavras de Marco Aurélio Biermann, podemos dizer que em “Dama da Noite”, “não somente são re-vistos os clichês que envolvem e saturam a contemporaneidade, como também é insinuado o desejo de libertação das normas reguladoras

de comportamentos” (BIERMANN, 1991, p. 56). A personagem protagonista julga ter consciência de sua condição marginal e, por mais que isso lhe doa, ela sabe que não se encontra sozinha:

Eu tenho uns amigos, sim. Fodidos que nem eu. Prefiro não andar com eles, me fazem mal. Gente da minha idade, mesmo tipo de. Ia dizer problema, puro hábito: não tem problema. Você sabe, um saco. Que nem espelho: eu olho pra cara fodida deles e ta lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha à cara deles. Alguns rodam na roda, mas rodam fodidamente (ABREU, 1988, p. 93).

Percebe-se, por parte da narradora-personagem, uma hesitação no falar sobre seus amigos, que, assim como ela, são definidos como problemáticos, identificação, no entanto, que ela procura, em vão, negar, uma vez que ao atribuir um traço negativo ao seu grupo de amigos, ela também o reconhece em si. No texto, o adjetivo “fodida”, aplicado à imagem do rosto, destaca a vida arruinada que ela, simultaneamente, reconhece e nega em si mesma e em seus amigos. Há, na “conversa” entre a Dama da noite e o *boy*, um incômodo encontro de gerações. Mais velha e mais cética, ela se sabe numa posição marginal, mas ironiza, dessa posição, a seriedade (o “rodar na roda”) e a geração mais nova representada pelo *boy*. Há, pois, no conto, uma inadaptação entre o passado e os ideais de uma geração representada pela dama e seus “amigos fodidos” e o presente de uma sociedade pequeno burguesa “mascarada” e “paranóica” com a qual ela tem de conviver. Ela, num primeiro momento avalia e rejeita os amigos “fodidos” para, num segundo momento, exaltá-los em detrimento à nova geração considerada, por ela, mascarada.

Entretanto, um fator que merece ser destacado é que ela não é apenas uma vítima do preconceito e da estigmatização, ela também reforça os valores dominantes, vistos, no conto, como os elementos que permitem rodar na roda-gigante, ao repudiar àqueles “amigos fodidos”, que, tal como ela, ocupam posições marginais. Nesse tenso jogo de inclusão e exclusão, ela é tanto segregada quanto promotora da segregação.

O “rodar na roda-gigante”, imagem da integração social, está ligado à sujeição e obediência às regras que estruturam a sociedade nos campos político, econômico, religioso, moral, cultural, social e ideológico. Esse rodar, por assim dizer, está, também, relacionado ao poder e ao *status* social, assegurando a valorização social de certos indivíduos. Posto dessa forma, os lugares ocupados por cada um na “roda-gigante” são peças fundamentais para o funcionamento de toda a engrenagem social, pois, hierarquicamente, há aqueles que dominam e os que são dominados, mas, mesmo nessa relação desigual, tanto um quanto o outro, participam do mesmo sistema. Entretanto, como recorda a Dama, alguns “rodam fodidamente”.

Pode-se dizer que, no texto, o rodar da roda-gigante figurativiza os valores “centrais” da sociedade. De acordo com Linda Hutcheon (1991), toda representação de centro é, na sociedade patriarcal, utilizada para privilegiar um dos pares de opostos binários que passam, então, a dividir o mundo. Dentre eles, se destacam: homem/mulher, branco/negro, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade etc. Nesses exemplos e nas inúmeras outras possibilidades de divisão binária que possamos aí inserir, é de se notar que toda polaridade envolve uma relação dissimétrica de poder. Para Tomaz Tadeu da Silva, tanto a identidade quanto a diferença estão sujeitas a vetores de força e de poder. Desse modo, na disputa pela identidade

está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder (SILVA, 2007, p. 81).

Afirmar uma identidade significa, antes de tudo, demarcar uma fronteira, simbólica ou real. Tanto, que, no conto, a narradora protagonista reconhece aqueles que rodam na roda-

gigante: “as mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada” (ABREU, 1988, p. 97).

Dessa forma, na roda (sociedade) definida pelo discurso da protagonista prevalecem a “obrigatoriedade” do casamento antes dos trinta anos, a produção de filhos para constituir família, a adoção de uma religião, a posse de casa própria, o acúmulo de bens materiais, a realização profissional, a conquista de poder e dinheiro, além do cultivo da hipocrisia em manter as aparências – preceitos, estes, que garantem um lugar na roda. É de se observar, entretanto, que o tom de desprezo com que ela avalia e estigmatiza aqueles que “rodam na roda” disfarça mal a inveja que ela sente deles.

Rodar na roda-gigante é sinônimo de falsa felicidade, pois “o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu.” (ABREU, 1988, p. 97), ou seja, pactua com a ordem dominante porque ignora propositalmente os seus problemas, preferindo não questionar a sociedade e seus valores e costumes. Fingir, aí, garante um contentamento que significa sacrificar a consciência crítica para sustentar as aparências.

Os elementos postos como cênicos pelo discurso da narradora protagonista pertencem aos valores burgueses vinculados à ordem capitalista. A Dama da noite tem consciência dessa força engendradora que é o capitalismo, tanto que faz questão de frisar “que as coisas são ca-pi-ta-lis-tas, em letras góticas de néon.” (ABREU, 1988, p. 97), dando ênfase, irônica, por meio do pronunciar das sílabas, ao poder da sociedade capitalista.

De uma forma geral, a Dama da noite se diz uma personagem excluída, ou, para utilizarmos a denominação de Hutcheon (1991), “ex-cêntrica”. Porém, durante o conto, ela prova também possuir determinadas características “cênicas”, tais como, possuir certa quantia de dinheiro, conta em banco e carro, além de estar condicionada às leis do consumo, o

que pode ser visto no fato de a protagonista estar pagando uma bebida ao *boy*, o que lhe assegura, em troca, sua companhia. Dessa maneira, a protagonista prova possuir certas características daqueles que “rodam na roda”, contudo, o estigma de ser uma mulher de meia-idade, “meio coroa, porra-louca” (ABREU, 1988, p. 96), torna-se crucial para o recebimento de uma identidade estigmatizada, e, por conseguinte, dos efeitos de exclusão social a ela vinculados.

Entretanto, da mesma forma que a dama é rotulada e excluída, ela, dentro do seu espaço (bar) e do seu tempo (noite), rotula, estigmatiza e exclui os que estão à sua volta. Nesse sentido, observa-se que “a naturalização do fenômeno da exclusão e o papel do estigma servem para explicitar [...] a natureza da incidência dos mecanismos que promovem o ciclo de reprodução da exclusão” (WANDERLEY, 2007, p. 23-24). Observe-se que, no conto, a Dama da noite alterna humores que vão da ironia à raiva, da frustração à dor e, desta, ao ressentimento. O modo como ela trata o *boy* na “conversa” revela isso e, também, o modo como ela avalia os seus conflitos com as normas e valores sociais.

A dama critica a hipocrisia e as desigualdades sociais que são, no conto, representados pelo “rodar na roda”. Ela consegue enxergar essa roda que muitos não veem, por meio de sua posição marginal e de suas experiências de vida, o que não ocorre, por exemplo, com o *boy*, representante da nova geração, cujo tempo ainda está por vir, “inocente porque nem sabe que é inocente” (ABREU, 1988, p. 94). Uma geração, segundo ela, digna de pena e certo desprezo, pois já

nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve um agora que parecia que ia dar certo. Ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então tenho pena [...]
Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor (ABREU, 1988, p. 94-95).

A narradora-protagonista, ao fazer um balanço de sua geração, o faz comparando-o à geração atual, representada pelo *boy*, fala sobre o sonho, a esperança de um mundo melhor, de um amor livre, características que remetem à contracultura dos anos 60-70 do século XX, uma época que, marcada pela repressão, instou à procura de formas alternativas de vida. Ela e seus “amigos fodidos” vivenciaram a luta por transformações sociais, os riscos e as expectativas de acreditar nos propósitos e ideais de uma sociedade mais livre, justa e sincera, diferentemente do *boy*, condicionado, segundo ela, a uma vida alienada e alienante desde o nascimento.

Apesar do seu descontentamento com o presente, a protagonista considera melhor ter tido a ilusão, do que nunca tê-la vivido. Há uma clara oposição entre “inocentes” e “aqueles que não são mais” (ABREU, 1988, p. 94), entre a “mocidade”, representada pelo *boy*, e aqueles que como ela, possivelmente caracterizam a chamada geração de 68, que, no conto, sobrevivem desiludidos, deslocados. A dama diz sentir pena do *boy* por ele não ter conhecido o amor, a entrega sincera e despreocupada, diferente do amor que a geração pós-AIDS passa, segundo ela, a viver, dividida entre o desejo, a paranóia e o medo da AIDS:

Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Suponho que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo [...] Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar [...] Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. (ABREU, 1988, p. 95).

Ironicamente, a Dama da noite debocha do conhecimento de vida e das possíveis experiências afetivas e sexuais do *boy*, segundo ela, limitadas, marcadas pela proibição de tocar outros corpos pelo receio de contaminar-se com o vírus da AIDS. Ela desdenha da geração mais nova que, segundo ela, teme o contato físico e pouco lê. Trata-se de uma geração que recebe tudo pronto e digerido, que é manipulada pela tevê, segundo ela,

receptáculo de uma gama de informações distorcidas: “Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein?” (ABREU, 1988, p. 94). Na televisão, a morte é reiteradamente associada à AIDS e ao amor: “amor mata”, “amor mata amor”, o que enfatiza a paranóia e o medo de amar da geração representada pelo *boy*.

Aliada a um clima de medo, no contexto de aparecimento e disseminação da AIDS, a repressão sexual, questionada nos anos 60-70 do século XX, se fez ainda mais forte, encontrando respaldo na ameaça potencial da doença, que, assustadora, causava a morte física e, também, a estigmatização de suas vítimas:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar seu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, *boy* (ABREU, 1988, p. 95).

As afirmações desse fragmento geram uma ambiguidade no tocante à protagonista ser ou não portadora do vírus HIV, dado afirmado na ameaça de “contaminar seu sangue com todos os vírus”. O campo semântico das palavras e expressões “poluir”, “contaminar”, “dama maldita” e “sem nenhuma piedade” intensificam o sentido disfórico, sendo, portanto, condizentes com a doença que, ainda hoje, não possui cura, podendo levar o indivíduo à morte: “Cuidado comigo: eu sou a dama que mata”. Entretanto, o elemento negativo, aí, não se restringe à AIDS. A Dama da noite, no trecho, exagera, ironizando o *boy*, os estigmas socialmente atribuídos àqueles que são considerados marginais e transgressores da ordem dominante. Nas suas ameaças aparecem, exagerados, os medos e estereótipos que alimentam a estigmatização social.

Desse modo, segundo Magri (2010), em “Dama da noite” o amor aparece relacionado tanto ao sexo e às diferentes experiências sexuais e sexualidades, quanto como uma afirmação da própria liberdade individual. Entretanto,

A ameaça do vírus do amor atinge os campos afetivo e sexual e inibe o sujeito em seu desejo de envolvimento sexual e pessoais, levando-o a um consequente isolamento. Nessa perspectiva, o vírus do amor ameaça a interação eu-outro. Mas o vírus do amor ameaça o sujeito, também, em seu amor por si próprio, porque o priva de pôr em prática sua liberdade individual. O vírus acaba sendo um elemento castrador e opressor, que traumatiza a geração abalada por sua presença e pela ameaça de morte iminente (MAGRI, 2010, p. 124).

Dessa forma, torna-se importante uma leitura mais cuidadosa quanto à indagação que a dama dirige ao *boy* ao fazer referência à AIDS: “Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado” (ABREU, 1988, p. 95). Essa sugestão dada por ela, num primeiro momento, pode parecer ingênua, mas, nas entrelinhas, pode ser interpretada como uma espécie de defesa, pois o conhecimento que ela tem sobre a AIDS, aliado à forma segura com que fala sobre o assunto, poderia causar a impressão, em seu interlocutor, de que ela vive a angústia da doença. De acordo com essa perspectiva, ela parece antecipar a dúvida que se instaura no *boy* na tentativa de defender-se contra uma possível “acusação” por parte dele, pois ela tem consciência de que, se identificada como soropositiva, seria alvo de mais preconceito, estigmatização e exclusão.

A afirmação de “ter dado pra meia cidade” indica que a protagonista manteve relações sexuais sem proteção com um grande número de parceiros, o que potencializa as chances de uma contaminação. Ao declarar que “adora veado”, a personagem afirma uma admiração ou, mesmo, que ela mantém relações com homossexuais³⁰, o que não significa, entretanto, que essas relações sejam, necessariamente, relações sexuais, mas afirma, por outro lado, as companhias que ela tem e a identificação com uma orientação sexual que difere das

³⁰ Em artigo denominado “Olhar sobre as margens: uma leitura de *Pingentes*, de João Antônio e *Zero grau de Libra*, de Caio Fernando Abreu”, Flávia Merighi Valenciano (2007), afirma que a sexualidade da dama se mantém uma incógnita. Para a autora, a dama pode ser lida como uma prostituta, “no entanto, sua solidão e seu medo da luz do sol aproximam-na mais do travesti, estrangeiro de corpo e identidade, à margem da sociedade” (VALENCIANO, 2007, p. 12). Deste modo, apesar de Valenciano afirmar que a dama pode ser uma prostituta, mas que está mais próxima de ser um travesti, em nossa leitura, a personagem é uma mulher de meia-idade, seja ela promíscua, seja uma prostituta. Deste modo, exploramos uma possibilidade de leitura, garantida pela ambiguidade do conto.

representações convencionais da heterossexualidade, tornando-se, pois, a partir da forma como é vista socialmente, mais propensa ao preconceito sofrido.

Apesar de tentar demonstrar estar saudável, verifica-se que o questionamento posto pela personagem protagonista é feito com um verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo, indicando um tempo hipotético, ou seja, ela não afirma nem nega ser portadora do vírus HIV, simplesmente deixa no ar a idéia, divertindo-se com assustar o seu interlocutor a partir da possibilidade de ter AIDS e poder disseminá-la. A referência à AIDS é, no conto, um modo de registrar o problema da doença, mas, para o que aqui nos interessa, um recurso que enfatiza a estigmatização e a exclusão social. Associada ao imaginário popular como um castigo de Deus aos chamados “desviantes” e “pervertidos” que viviam uma sexualidade diversa da preconizada pela moral heterossexual, a AIDS foi, durante certo tempo, considerada uma doença que afetava apenas homossexuais, usuários de drogas, prostitutas. Tal ideia disseminada pela imprensa no início dos anos 80, além de ajudar na propagação do vírus, reforçou preconceitos já tradicionais em relação a tais categorias³¹.

No conto, a dama, vista como uma mulher de meia idade em busca de companhia, conhece a discriminação e o preconceito social por sua idade e por seu modo de vida. Se lida como prostituta ou, mesmo, travesti, ela é igualmente excluída em virtude de uma profissão e/ou uma identidade vista como indesejada e imoral.

A Dama da noite é uma personagem cuja identidade social é construída a partir de estigmas. Contudo, mesmo sabendo-se segregada, ela não perde a esperança de encontrar alguém que lhe preencha o vazio afetivo, o que a faz vislumbrar a possibilidade de um novo

³¹ Segundo Richard Parker (1994), no Brasil das décadas de 80 e 90 do século XX, a AIDS era tratada pelo governo e pela mídia como um problema de minorias “marginais” e “exóticas”. Porém, ao longo dos anos, foram surgindo registros de contágio por HIV em mulheres heterossexuais, casadas e com um único parceiro sexual e, também, em crianças. Para o pesquisador, a demora em diagnosticar o vírus nesses grupos foi por se acreditar que eles não faziam parte do chamado “grupo de risco”. Desse modo, apesar de a AIDS poder atingir qualquer pessoa, ela, historicamente, tem se caracterizado como uma síndrome do preconceito, (re)afirmando a estigmatização e a exclusão de grupos já marginalizados socialmente.

amor: “É por ele que eu venho aqui *boy*, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. (ABREU, 1988, p. 97). Vê-se, entretanto, que no discurso da personagem, esse amor é idealizado como um clichê de cinema:

imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem *noir*. Mas isso é filme, ele não. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi, vai olhar direto pra mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo (ABREU, 1988, p. 97).

Nessa descrição que a protagonista faz do que idealiza como “o homem perfeito” vemos projetada a figura do herói típico dos romances policiais e dos filmes B. Segundo Mauro Baptista (s/d), as personagens principais desses romances e filmes sempre se encontram numa situação desesperadora num mundo cínico, antipático e desapiedado. Essas personagens, na maioria arquétipos, são apresentadas como fracas e moralmente ambíguas e, apesar de, por vezes, aderirem a determinado objetivo moral, apresentam um comportamento ambivalente, meio marginal.

O fato de o “Verdadeiro Amor” ser grafado no texto em letras maiúsculas, soa, sob certo ângulo, como uma ironia, marcando a aspiração da personagem principal a integrar-se à roda, pois, ao assumir essa busca, a Dama coloca-se num plano semelhante ao dos que estão no centro, almejando um desfecho idealizado no “viveram felizes para sempre”, mesmo sabendo que isso é, no seu caso, difícil de acontecer: “E acontece que ainda sou babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando o Verdadeiro Amor”. Entretanto, ela não desiste: “Cuidado comigo: um dia encontro” (ABREU, 1988, p. 98).

Já quase amanhecendo, resta, apenas, à narradora-protagonista deixar o bar:

As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias [...]. Eu vou embora sozinha. Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua certo [...] Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou

todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada (ABREU, 1988, p. 98).

Num paralelo com o florescer da planta popularmente conhecida como “Dama-da-noite” cujas flores exalam um intenso perfume apenas durante a noite, dado que, ao amanhecer, elas murcham e caem, a personagem principal também vai, com a aproximação do dia, se recolher, pois sabe que, de dia, momento em que os valores dominantes da vida social se afirmam com maior vigor, ela não tem voz nem vez, não passando de uma “criança assustada”. Dessa maneira, no final da narrativa, verifica-se a oposição entre voz segura e experiente de uma mulher madura que inicia e sustenta a “conversa”, mas que, ao final, revela a sua fragilidade: solidão, frustração existencial, carência de amor. O signo “criança” é completado pelo adjetivo “assustada”, que acentua o motivo da solidão, reiterado no texto, e, também, o motivo do medo. O quarto, aqui, se aproxima da prisão, do afastamento (auto)imposto que a segrega dos que “rodam na roda”. O intenso “frio lá fora” é metonímia da frieza da sociedade preconceituosa e excludente, tanto que a narradora protagonista sabe que se numa dessas voltas para casa vier a acidentar-se, ninguém sentirá a sua falta.

É a crença no encontro do “Verdadeiro Amor”, um homem idealizado, a força que incita a personagem a seguir em frente, a buscar alguém que lhe possibilite se sentir amada e acolhida. Entretanto, o apego à idealização deste amor revela a dificuldade da personagem de integrar-se socialmente. Por sugestão do conto, tal dificuldade, que tem razões internas e externas à personagem, é o que faz com que ela siga sua jornada, procurando nos bares e nos corpos masculinos alguém que a complete e lhe faça companhia, permanecendo à margem, “longe da roda”, “por fora do movimento da vida” (ABREU, 1988, p. 98).

4. ESTIGMATIZAÇÃO POR NÃO INTEGRAÇÃO AO *STATUS QUO*: “LOUCOS”, REBELDES, *OUTSIDERS*

Este capítulo se prestará à abordagem de personagens inadaptadas socialmente e/ou que rompem com o *status quo* e vivem, em razão disso, uma marginalização ao serem classificadas como “loucas”, rebeldes, *outsiders*, sofrendo punições que vão da hostilização ao encarceramento e/ou assassinato. Pertencem a esse grupo os contos “Retratos”, “O ovo”, “Uma história de borboletas” e “O poço”.

4.1 “Retratos”

A fábula de “Retratos” traz um homem de meia idade, solteiro e sem filhos que leva uma vida tranquila, integrada ao *status quo*, até que, um dia, um grupo de *hippies* se instala na frente do prédio onde ele morava. Num encontro casual, um dos *hippies* lhe propõe fazer um retrato a cada dia da semana. Curiosamente, a cada retrato, o narrador se apresenta mais envelhecido. Essa transformação presente nas imagens retratadas se reflete na vida do narrador, que, na medida em que se aproxima do jovem *hippie* se afasta e se vê afastado do convívio social.

Observando o grupo de *hippies* em frente ao prédio, o senhor apenas argumenta que “nunca os vira tão de perto como hoje. Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor. Isso não me interessava. Nem me irritava” (ABREU, 2001, p. 50). Nessas palavras proferidas pelo narrador-personagem a distancia entre ele, integrado à ordem burguesa, e os *hippies* torna-se evidente no contraste em “ver de perto” e “ver da janela”. Nesse olhar longínquo, as roupas coloridas usadas pelos jovens sugerem a homogeneidade do grupo *hippie*, uma identidade compartilhada via semelhanças entre seus

membros, estes, caracterizados como “uma massa colorida” pela indumentária, mas, ao mesmo tempo, “incolor”, o que sugere a invisibilidade social, ou seja, a falta de importância, a presença ignorada. Há, no início do conto, duas manifestações distintas de exclusão social dos *hippies*: uma protagonizada pelos vizinhos, que se unem e fazem uma circular exigindo a retirada do grupo; e outra protagonizada pelo narrador-personagem, para quem a “presença invisível” dos jovens reporta à indiferença. Apesar de dizer que a presença do grupo *hippie* não o incomoda, o narrador-protagonista assina a circular feita pelos demais moradores do prédio,

mas não aconteceu nada. Falaram-me no elevador que alguém muito importante deve protegê-los. Achei engraçado: parecem tão desprotegidos. [...] Não achei nada de estranho neles, nada daquilo que a circular dizia. Só estavam ali, dum jeito que não ofendia (ABREU, 2001, p. 50).

Nesse início do conto, fica implícito que o narrador-personagem assina a circular por se ver na “obrigação” de seguir a opinião geral e compactuar com as atitudes dos vizinhos, seu grupo social. Diferentemente dos demais, que veem no grupo *hippie*³² uma provável ameaça à moral, à segurança e à ordem burguesa, o narrador-personagem não entende essa presença como perigosa, sentindo compaixão pelos jovens por parecem, a seus olhos, “tão desprotegidos”. O fato de discordar de tudo aquilo que a circular dizia sugere que o texto produzido pelos moradores do prédio seja pautado em estereótipos, uma caricaturização do grupo cuja descrição culmina numa imagem deformada daquela que se apresenta.

³² A década de 70, de acordo com Habert (1994), assistiu à proliferação de uma grande diversidade de novos comportamentos, tendências culturais e estilos de vida, sob a denominação de contracultura, entre os quais podemos destacar o misticismo oriental, a vida em comunidades religiosas ou naturalistas, a valorização do individualismo e expansão do uso de drogas, entre outros. As tendências acima citadas são partes do que caracteriza o movimento *hippie*, formado por jovens de cabelos compridos que usavam roupas largas e coloridas. Esses jovens tinham como ideais a paz, o amor livre, a vida comunitária em sintonia com a natureza, a não-violência, contestando assim, determinados valores tradicionais econômicos da sociedade, o que, aos olhos desta, tratava-se de um “comportamento desviante”.

A estigmatização, no conto, configura-se como conflito de faixa etária (adultos maduros x jovens rebeldes) e, também, como preconceito em relação ao diferente (“normais” x *hippies*). Há, entretanto, uma “fatalidade” que se inscreve na relação entre o “grande grupo social” (a sociedade representada pelos vizinhos e colegas de trabalho do protagonista) e o “pequeno grupo social” organizado à maneira de uma “tribo” (os *hippies*): a “mútua exclusão” nos processos identificatórios que, simultaneamente, afirmam a identidade social e negam a do outro e/ou a “filtram” por meio do preconceito.

O primeiro encontro entre as duas personagens principais, o senhor e o jovem *hippie*, é marcado pelo sorriso do jovem, demonstrando, por parte deste, uma estratégia para conquistar o seu cliente. O narrador protagonista descreve o jovem: “não tem nada que o diferencie dos demais [...] era como os outros, exatamente como os outros, a única coisa um pouco diferente era aquele colar com uma caveira. Todos usam colares, mas nenhum tem colar de caveira. Uma pequena caveira” (ABREU, 2001, p. 50).

A descrição jovem *hippie* feita pelo senhor destaca generalidades, evidenciando que ele vê o outro como um tipo social ou um estereótipo. À exceção do detalhe da caveira, índice da morte, o narrador protagonista vê o *hippie* pelo filtro do estigma: “as mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado” (ABREU, 2001, p. 50). Tais estigmas são, na classificação de Goffman (2004), estigmas “desacreditáveis”, visto que são passíveis de serem ocultados caso seja da vontade daquele que os porta.

Na descrição que o narrador faz do jovem e de seu grupo predominam o paralelismo e a repetição da palavra “mesmo(a)”, que os nivela a uma única identidade. O colar com a pequena caveira, entretanto, chama a atenção do narrador protagonista, assinalando a diferença do jovem em relação aos demais. A caveira, símbolo da morte, é, também, um aviso que sinaliza a ameaça e o perigo, sendo, no conto, o primeiro signo que permite ao senhor reconhecer o jovem como diferente dos demais. Se, como dito no início do conto, tais jovens

parecem “tão desprotegidos”, a presença de um jovem portando um colar de caveira pode não ser tão inocente assim.

Feito o primeiro retrato, o narrador protagonista, mesmo declarando não entender nada de retratos, acha que o desenho está bem feito e faz planos de mandar emoldurá-lo para pregá-lo no corredor da entrada de seu apartamento. No domingo, dá-se um novo encontro entre as duas personagens. O *hippie* pergunta ao senhor se queria fazer outro retrato. Argumentando já possuir um, o narrador questiona a necessidade de outro. Porém, o *hippie* propõe que sejam feitos sete retratos, um por dia, de forma que o senhor possa ter uma noção de como é o seu rosto no decorrer da semana. E o *hippie* faz questão de ressaltar: “sete é um número mágico” (ABREU, 2001, p. 51). Achando a proposta ousada e interessante, o senhor consente em ter o seu rosto desenhado e a pagar pelo trabalho do artista. Esse pacto entre as duas personagens caracteriza o nó da narrativa. O contrato cria, gradativamente, um forte vínculo entre o senhor e o *hippie* por meio dos retratos e da transformação do comportamento e da própria identidade do narrador.

É, também, o contrato que marca a própria estrutura do conto. “Retratos” é dividido em dez partes, cada qual correspondente a um dia da semana, iniciando-se pelo sábado e terminando num domingo, dias, esses, que se repetem. Tendo à frente um narrador autodiegético (GENETTE, s/d), a escrita diária, juntamente com o tom confessional, aproxima o relato de um diário, acentuando, portanto, o tom intimista.

Enquanto o *hippie* desenhava, o narrador começa a observá-lo:

Na verdade, ele não se parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim. Achei estranho porque nunca ninguém sorriu para mim – nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito, quero dizer. A mão dele é muito fina, meio azulada. Quando desenha, tem uns movimentos rápidos (ABREU, 2001, p.51).

O narrador-personagem passa a reparar mais no jovem e a descobrir detalhes que o fazem diferente dos demais membros do grupo. O sorriso, reiterado, revela-se cúmplice, sedutor e afetuoso. O estranhamento, por parte do senhor, quanto ao fato de alguém lhe sorrir, indica a sua falta de laços afetivos e a sua vida alienada que se resume a uma rotina dividida entre o trabalho e a vida confortável – e solitária – dentro do seu apartamento. Esse sorriso mexe com o narrador-personagem, que confessa que sentiu-se envergonhado por estar de terno e com a barba por fazer e, por um momento, teve vontade de sentar-se ao chão como os outros à sua volta, achando, posteriormente, tal pensamento ridículo. Verifica-se, nessa vontade passageira, a primeira manifestação, por parte do narrador-personagem, de desejar livrar-se das convenções sociais às quais está integrado.

Nesse sentido, podemos perceber a diferença de estilo de vida que levam o senhor e o *hippie*: um integrado à ordem social burguesa, com emprego e residência fixos, trajando terno e gravata, enquanto o outro encontra-se, de certo modo, à margem do sistema, meio nômade, sem referências, família ou apego, um jovem que vivencia a liberdade, a contracultura, apenas ganhando o suficiente para a sua sobrevivência, sem pretensões de obter posses ou acumular lucros, sobrevivendo com a renda de seus trabalhos manuais.

A ausência de referências fixas acrescida pela aparente “vida desregrada”, a aparência “suja” e desleixada, além do “ar de drogados”, fizeram com que, não poucas vezes, os *hippies* fossem vistos como ociosos e subversivos. Dessa forma, associados às atitudes e valores contrários ao que são esperados, acabam constituindo um estilo de vida “desviante”, sendo-lhes atribuída uma identidade estigmatizada, pois, além de não se enquadrarem na vida social dominante, subvertem certas regras consideradas pilares de uma vida social confortável, próspera e socialmente adequada.

Na segunda-feira, o senhor, ao voltar para a sua casa depois de um longo dia de trabalho, reencontra o *hippie*, que o espera na porta do edifício. Observando bem o jovem, ele

repara: “Não sei exatamente o que, mas existe nele qualquer coisa muito diferente. Ele caminha devagar, não parece perigoso como os outros [...] tem os pés finos como as mãos. Parece pisar sobre folhas” (ABREU, 2001, p.52). Desse modo, a cada dia, o narrador protagonista descobre uma característica que torna, a seus olhos, o jovem *hippie* diferente dos demais do grupo: o modo de andar, os traços, a “fragilidade”, o jeito “indefeso”.

Gradativamente, o *hippie* vai conquistando a simpatia e o afeto da personagem protagonista, o que pode ser visto, por exemplo, quando o senhor pensa em convidá-lo para fazer as refeições com ele, mas logo se recorda de que “os vizinhos não gostariam. Nem o porteiro. Além disso, o apartamento é pequeno e está sempre bagunçado” (ABREU, 2001, p.52). Nesse dia, ao perguntar ao jovem por seu nome, ouve como resposta: “O meu nome não são letras nem sons, o meu nome é tudo aquilo que eu sou” (ABREU, 2001, p.51). Dito isso, o jovem estende-lhe o novo retrato. A falta de um nome próprio enfatiza a ausência de raízes do *hippie* que, como já dito, não tem casa, emprego, família, amigos. Trata-se de uma personagem misteriosa, que, com a mesma rapidez com que aparece, também desaparece sem deixar rastros. Na definição dada pelo *hippie*, sua identidade é constituída de tudo aquilo que ele é, o que sugere que seja conhecido pelas diferentes faces de sua identidade, sem, que, no entanto, apenas uma seja capaz de (de)nominá-lo, sobressaindo, apenas uma presença que permanece ambígua. Tal presença enigmática destaca a diferença do jovem em relação aos demais. Acirra, no conto, o misticismo, e sugere o *hippie* como um elemento fantástico, sobrenatural.

Um quê de fantástico insere-se, também, nos retratos feitos pelo *hippie*. Eles registram um gradativo e veloz envelhecimento do narrador protagonista. Ao comparar o seu terceiro retrato com os outros dois anteriores, o senhor se percebe com “a mesma cara que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (ABREU, 2001, p.52).

De maneira geral, a função de um espelho é projetar a imagem física tal qual ela se mostra. Entretanto, na visão do narrador-personagem, o espelho existente na portaria do prédio dava-lhe a impressão de mostrar uma imagem não condizente com aquela esperada. Dessa forma, se, num primeiro momento, a imagem projetada pelo espelho fornece uma impressão de realidade, num segundo momento essa perspectiva é rompida por essas aparentes deformidades, pois, embora esse “outro” seja o “mesmo”, a perspectiva de contemplação tornou-se outra. Desse modo, poderíamos dizer que as possíveis deformações vistas pelo narrador sejam metáforas da interioridade das demais personagens que, corrompidas pela alienação, a ambição, as desigualdades e, sobretudo, pelo preconceito, signos, no conto, de uma vida integrada à ordem burguesa, fazem com que as imagens refletidas pelo espelho da portaria tornem-se pouco condizentes com a aparência física que se espera refletida. Nesse sentido, o espelho da portaria, em vez de refletir a exterioridade das pessoas, revelaria, por meio de imagens deformadas, a sua “verdadeira” face, o seu verdadeiro ser. É interessante observarmos, ainda, que a “des-integração” da ordem burguesa, por parte do narrador protagonista, promove uma outra percepção de si e dos outros que o rodeiam, fazendo-o perceber que a “integração” ao sistema encontra correspondência na “morte” de sua individualidade.

Em sua dissertação de mestrado sobre motivações e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu, Ellen Mariany da Silva Dias (2006), afirma que o fato de o senhor ser retratado pelo jovem equivale, no conto, ao ato de olhar-se no espelho. Acrescentamos, ainda, à essa informação, que o narcisismo existente nessa ação não se restringe ao ser olhado pelo outro, mas à contemplação da própria imagem.

Podemos perceber em “Retratos” algumas semelhanças com o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1995). No livro do romancista inglês, a personagem principal é Dorian Gray, um jovem narcisista, de rara beleza, que é retratado por Basílio, pintor e

dedicado amigo. Na mesma noite em que o retrato fica pronto, Gray conhece Lorde Henry, um aristocrata sagaz e cínico que acaba seduzindo-o com suas idéias sobre a fugacidade da vida, a degradação do corpo e a impotência do homem frente ao tempo avassalador. Perturbado com tais palavras e tomado pela consciência do fim irremediável, o jovem faz um pacto com o diabo para que as marcas do tempo não se exerçam sobre ele e para que todos seus pecados sejam transferidos para a pintura, que passa a envelhecer e a se degradar, garantindo, assim, a eterna juventude e beleza ao rapaz. Com o passar do tempo, ao olhar seu retrato corrompido, Gray tenta se redimir, mas a vaidade e o hedonismo sempre falam mais alto. Ele só consegue reverter a situação quando apunhala o retrato, o que equivale a matar a si próprio.

Na história de Wilde, a personagem principal tenta a todo custo conservar uma aparência socialmente positiva pautada na aparência física eternamente jovem. Há, pois, um esforço constante em repor e manipular determinadas informações que conservem essa aparência, tentando ocultar os aspectos negativos que possam vir a descaracterizar a imagem “posta”. Contudo, quando a personagem se descobre incapaz de controlar seus próprios atos é preciso romper com o pacto que lhe assegura a imortalidade física.

Segundo Dias (2006), no conto de Caio Fernando Abreu, o pacto que se estabelece entre o *hippie* e o narrador-personagem é um pacto de morte e não de vida como no romance de Wilde, uma vez que o envelhecimento das imagens produzidas metaforiza o definhamento da personagem principal. Dias destaca, ainda, outra simbologia presente no ato de retratar: a possibilidade de devolução, pelo outro, de uma auto-imagem do narrador, pois, ao ser retratado por um *hippie*, representante dos ideais e utopias contraculturais, isso reativaria, no narrador, os sonhos, as suas possibilidades existenciais reprimidas, numa espécie de rejuvenescimento, o sentir-se “vivo” novamente, sendo, talvez, essa esperança que o seduz e o faz esperar pelo outro – retorno que, no final do conto, não se realiza.

Durante toda a terça-feira, a personagem principal fica pensando no jovem *hippie*, tornando-se difícil o concentrar-se no trabalho. Disperso em suas funções rotineiras, o narrador-personagem repara, pela primeira vez, que o chefe estava acima do peso e que a secretária tinha pernas peludas, fatos, estes, que durante anos lhe passaram despercebidos. Isso demonstra que, aos poucos, a partir de detalhes, por vezes, insignificantes, o senhor vai adquirindo uma outra percepção da realidade. É esta percepção, crítica, que, junto com outros detalhes, irá marcar a sua desintegração à ordem social e aos valores dominantes.

Aos poucos, o narrador protagonista nota que o jovem que o desenha se destaca do grupo *hippie*. Não age como eles, é solitário, calado, misterioso: “tem uns olhos escuros que ficam fixos, parados num ponto, do mesmo jeito que as mãos no ar” (ABREU, 2001, p. 53). Terminado o novo retrato, o jovem oferece uma margarida ao senhor. Essa flor simboliza a paz, o amor, a vida alternativa promovida pelo movimento *hippie*. O gesto de presentear o narrador-protagonista com uma flor pode ser lido como mais uma estratégia de sedução por parte do *hippie*, uma promessa velada de felicidade que caminha lado a lado com a transformação da personagem principal, registrada nos retratos, que, entretanto, oferecem-lhe uma imagem cada vez mais sombria.

Os encontros diários com o jovem e a mudança de comportamento do protagonista não passam despercebidos pelos olhares atentos e vigilantes da vizinhança, constituindo-se no objeto de uma primeira manifestação de reprovação e desagrado em relação ao sugestivo laço afetivo que se delinea entre o senhor e o jovem *hippie*. No conto, a aproximação entre o senhor e o *hippie* ganha uma dupla conformação passível de estigmatização: a) é vista como inadequada porque articula um integrado a um suposto desajustado à ordem burguesa (o “homem sério, honesto e trabalhador” com o jovem *hippie* “vagabundo, sujo, drogado”); b) é passível de ser vista como índice de homossexualidade.

Ao longo da semana, o narrador passa, no contato com o *hippie*, por uma profunda transformação que resultará em estigmatização e em exclusão social. Vai de uma integração alienada à ordem burguesa à uma posição crítica e desintegrada dessa mesma ordem (trabalho; respeitabilidade aos olhos das famílias suas vizinhas). Vai, também, de uma vida afetiva insípida para uma possibilidade de paixão amorosa, que, no entanto, é exclusivamente sua, não encontrando correspondência no *hippie*.

O motivo da paixão amorosa mostra o vínculo subjetivo que o narrador estabelece com o *hippie*, e, também, a sua dificuldade em expressá-lo. Na quarta-feira, o narrador compra um colar para presentear o *hippie*, mas mente à vendedora da loja, dizendo que se trata de um presente para a sua filha. Depois, fica com vergonha e/ou medo de dar o presente ao jovem. Isso mostra o conflito da personagem, que se acha dividida entre o apego às convenções sociais e seus afetos, desejos e projetos individuais – drama que, no conto, é representado pelo contraste entre aquilo que o narrador vivencia no contato com o *hippie* e aquilo que os retratos registram, a saber: processos simultâneos de rejuvenescimento e envelhecimento, de vivificação e de morte.

Após o episódio da compra do colar, o narrador pensa em comprar uma cama para acolher em seu apartamento o jovem *hippie*, mas o projeto não se realiza. O próximo desenho registra maior decadência física no corpo do protagonista: “Pareço um cadáver no retrato. Não, é exagero. Estou mesmo muito abatido. Mas não tenho aquela pele esverdinhada” (ABREU, 2001, p. 55-56).

Segue-se, à percepção do narrador sobre sua imagem, o único contato físico que ele mantém com o jovem:

O desenho ficou muito feio [...] pareço cada dia mais velho. Acho que é porque não tenho dormido direito. Tenho olheiras escuras, a pele amarelada, as entradas afundam o cabelo. Apertei a mão dele. É muito fria. Faltam só dois. Descobri hoje que seus olhos não são completamente escuros. Têm pequenos pontos dourados nas pupilas. Como se fossem verdes (ABREU, 2001, p. 54).

O aperto de mão revela o primeiro e único contato físico entre as duas personagens principais, signo, também, de uma relação formal. A percepção, pelo narrador, de que os olhos do jovem não são de todo escuros demonstra que ele olhou no fundo dos olhos do *hippie*, ação que se situa na esfera da intimidade e do afeto. O senhor repara, ainda, que eles eram observados da janela pelas vizinhas que cochichavam entre si e, pela primeira vez, decide não cumprimentá-las. Se, antes, a vizinhança apenas lhe lançava olhares de reprovação, agora há os cochichos, verbalizando, de forma velada, o desagrado com a relação amistosa entre o senhor e o *hippie*. Gradativamente, a relação do narrador com as personagens secundárias de seu convívio social vai se alterando. Nessa perspectiva, segundo Henri Tajfel (1983), do ponto de vista do narrador-personagem, a relação entre ele e o *hippie* ocorre num *continuum* que vai do no nível intergrupo (o indivíduo enquanto pertencente a um determinado grupo) ao interpessoal (o indivíduo considerado como um ser particular), fazendo com que o comportamento em relação ao membro do grupo alheio seja mais variável. Entretanto, do ponto de vista dos vizinhos, a relação do narrador com o *hippie* segue o caminho contrário, indo do pólo interpessoal ao intergrupo. Desse modo,

Quanto mais próxima estiver uma situação social do pólo intergrupo, maior será a tendência dos membros do grupo próprio tratar os membros do grupo alheio como itens indiferenciados numa categoria social unificada, ou seja, independentemente das diferenças individuais entre eles (TAJFEL, 1983, p. 277).

É o que ocorre no conto: identificado com o *hippie*, o senhor passa a sofrer uma progressiva hostilização e, também, estereotipização. Passa a ser visto como “outro”, num sentido negativo. A dicotomia “nós” x “eles”, antes inicialmente estabelecida entre o narrador e o *hippie*, agora se manifesta entre os vizinhos e o narrador e, mais adiante no texto, se manifesta entre os colegas de trabalho e o narrador. A partir de traços (estigmas) considerados comuns ao grupo de *hippies*, segundo o conto, “sujos”, “drogados” e ociosos, os vizinhos,

metáfora da sociedade, atribuem a esse “grupo alheio”, um juízo de valor negativo, de forma a afirmar uma distinção de valor entre a maioria integrada à ordem social burguesa e a minoria “desviante” representada pelos *hippies*.

Na quinta-feira, o dia custa a passar para o narrador protagonista que passa, no trabalho, a errar nos cálculos e acaba sendo grosseiro com a secretária. Com medo de ser chamado à atenção, ele pretexta uma dor de cabeça e sai mais cedo. Ao caminhar pelas ruas observa que “a cidade estava toda cinzenta, embora houvesse sol. As pessoas tinham medo no rosto” (ABREU, 2001, p.55). A cada dia o trabalho se torna mais maçante para ele. Pode-se dizer que os “erros nos cálculos” e, por conseguinte, a objetividade dos números e a obrigação de acerto, por extensão, sugerem o conflito entre uma vida “objetiva” e “certa”, integrada à ordem burguesa, e aquela vida “subjetiva” e “errante” que acompanha o ideal *hippie*. Aos poucos, a percepção de mundo por parte do protagonista se transforma. Ele passa a reparar em coisas que nunca antes notara: as pessoas que compõem seu ambiente de trabalho, a natureza da praça, o caos da cidade, a violência urbana, o medo, a poluição, o isolamento das pessoas nas ruas, a falta de laços afetivos entre elas. As relações humanas se mostram opacas para ele. Dessa forma, ao olhar para os outros, a personagem principal acaba por voltar um olhar para si mesma, percebendo a vida medíocre que levava até então.

Conforme a relação com o *hippie* se intensifica, o narrador protagonista mais e mais entra em choque com a ordem e os valores dominantes. O não “repor” a identidade social antes sustentada faz com que o senhor passe a ser mal visto pelos vizinhos, pelo porteiro e pelo ascensorista, que deixa de cumprimentá-lo, excluindo-o do contato verbal e dos rituais de cortesia – o que é um signo de exclusão, pois o silêncio, neste caso, é uma forma demonstrar a reprovação.

Na sexta-feira de manhã, não suportando mais o ambiente de trabalho repleto de máquinas e de pessoas autômatas, o narrador protagonista é dispensado pelo chefe que disse

ter notado que ele não andava bem. Note-se como a mudança de atitude, o sair da rotina tende a ser socialmente visto como sinal de doença, aquilo que precisa ser tratado e curado.

Na sexta-feira à tarde, o protagonista vai até a praça na expectativa de encontrar o jovem, mas não o encontra. Sábado de manhã ele volta à praça para procurar pelo *hippie*, mas não obtém êxito: ninguém sabia dele. Quando lhe perguntam qual é o nome do jovem, ele não repete o que ouvira do *hippie*, pois “não fica bem para um homem da minha idade dizer essas coisas” (ABREU, 2001, p. 57). Dessa forma, fica evidente o peso que as convenções sociais ainda exercem sobre o narrador-personagem que busca conservar os papéis condizentes com sua idade, classe social e com o “bom senso” socialmente esperado. Ele se mostra ingênuo e, mesmo, desesperado, quando pergunta para as vizinhas se haviam visto o jovem, mas três delas lhe batem com a porta na cara – signo de exclusão mais intenso.

Com a barba por fazer, deitado na grama da praça, o protagonista avista a secretária passeando com o seu namorado; ela, no entanto, não o cumprimentou, fazendo com que as atitudes de desprezo demonstradas pelos vizinhos se repitam, agora, por aqueles que compõem o seu círculo de trabalho. A imagem física descuidada, a despreocupação com a opinião dos outros e a falta de perspectivas afirmadas pelo protagonista tem como resposta o desprezo das personagens secundárias, que passam a excluí-lo negando, inclusive, sua presença. As personagens secundárias, vizinhos e colegas de trabalho, representam, como já dito, a sociedade e a integração à vida e aos valores burgueses. O não cumprimentar é, no conto, índice de preconceito, estigmatização e exclusão social praticados, pois, em grupo.

No domingo, após constatar que o jovem *hippie* não viria à praça, o narrador se põe a analisar os seus seis retratos e percebe que eles o olhavam com desprezo. O sexto lhe parece um cadáver. Já tarde, compreende que o *hippie* não mais viria, nunca mais, pois lembrando-se da margarida que recebera, constata que “flor é abismo” (ABREU, 2001, p. 51), ou seja, felicidade é ilusão. Ao voltar para casa, o porteiro não o deixa entrar, mostrando-lhe uma

circular que exige a sua retirada do prédio. Nessa perspectiva, o pertencimento a um grupo de *status* elevado é frequentemente gratificante sob diferentes aspectos, tendendo a fornecer ao indivíduo uma identidade social positiva. Desse modo, segundo Henri Tajfel (1983), espera-se que a deserção nesses grupos seja pouco provável, porém não é impossível de acontecer, sendo o conflito de valores entre seus membros um dos motivos principais para que isso ocorra. No conto, é exatamente uma deserção o que o protagonista faz com o grupo a que inicialmente se vinculava. Seduzido pelo *hippie* e por um modo de vida e valores considerados “desviantes” do que é projetado como ideal, ele, gradativamente, se dissocia dos antigos papéis, funções e imagem social – o que, no conto, terá um resultado funesto. Quando o senhor se dispõe a compactuar com uma classe ou categoria social considerada inferior, ele passa a não ser mais considerado digno do lugar anteriormente ocupado na sociedade.

Verifica-se, no decorrer da narrativa, que a mudança de perspectiva da personagem principal encontra-se intimamente ligada à sua identidade social. No início do conto, o narrador protagonista é reconhecido por aquilo que Ciampa (1994) denomina identidade “posta”, como por exemplo, trabalhador e vizinho exemplar. Por meio do olhar do outro, ele passa a ver a si próprio e à realidade que o cerca de modo mais atento e crítico, deixando de “repor” as identificações que o caracterizavam, fazendo emergir outras facetas suas que não são compreendidas pela vizinhança, ocasionando um choque entre a sua imagem anterior e a imagem que se mostra atual. Dessa forma, o narrador personagem se vê excluído pelos moradores por deixar de corresponder aos papéis sociais esperados, o que resulta na imposição de um rótulo, uma identidade estigmatizada que o define indigno de pertencer à “boa sociedade”, restando-lhe a margem.

Finalmente, no bar, lugar onde o narrador escreve sua história, diante de seus vários retratos, emerge uma consciência de sua situação final:

Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando. Despetalei devagar a margarida até não restar mais que o miolo granuloso. O sexto retrato é um cadáver. Acho que sei por que ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existiam.

Flor é abismo, repeti.

Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto (ABREU, 2001, p. 51).

Ao comparar os retratos espalhados sobre a mesa, o narrador-personagem adquire consciência da transformação gradativa que viveu. O conto estabelece uma associação entre os retratos e a própria vida do protagonista, que vive uma transformação que não chega a se completar. Ele não rompe completamente com a vinculação à ordem burguesa e não se integra ao grupo *hippie*. O contrato com o *hippie* também não se cumpre, pois o jovem não chega a fazer o sétimo retrato. O cadáver desenhado no sexto retrato representa a morte simbólica³³ da personagem e, uma vez “morta”, não há mais o que retratar.

O ato de despetalar a margarida assinala o rompimento com a promessa de felicidade inscrita na flor, restam, somente, fragmentos do que um dia fora esperança. Como afirma Milena Mulatti Magri, “a imagem da margarida despetalada é metáfora deste processo de mudança vivido pelo protagonista, que se desintegra, gradualmente, a ponto de não mais poder reconstituir-se” (MAGRI, 2010, p. 146). A frase “flor é abismo” sintetiza a situação final do narrador protagonista.

A aproximação de dois elementos distantes cria uma metáfora: a flor, elemento que representa a fragilidade e a beleza, é afirmada como abismo, voragem potencialmente mortal. Essa imagem representa a consciência por parte do narrador-personagem de que o despertar para uma vida alternativa traz, em si, a morte da vida anteriormente integrada aos valores burgueses: a escolha pelo “desvio” não possui volta: “flor é abismo”.

O final do conto registra, entretanto, uma dupla infelicidade: o narrador “matou” a sua antiga imagem social, mas não conseguiu criar, de fato, uma outra, signo de uma nova vida.

³³ O conto joga, também, com a sugestão de que se trata de uma morte física, o que reforçaria o seu vínculo ao gênero fantástico. Não vamos, neste trabalho, desenvolver essa perspectiva de leitura.

Abandonado pelo *hippie*, o contrato não se cumpre. O sétimo retrato, não realizado, torna-se signo de uma falta à qual se associa, novamente, a morte.

Há uma ambiguidade nos retratos feitos pelo *hippie*: eles tanto podem ser lidos como o registro da morte da vida burguesa e integrada do narrador como, por outro lado, podem ser lidos como morte do projeto de uma nova vida, esboçado no afeto do narrador pelo *hippie*. No primeiro caso, a estigmatização e a exclusão social atingem o ápice com a proibição do acesso ao próprio apartamento pelo porteiro e pelos vizinhos. No segundo caso, não há propriamente estigmatização, mas ruptura do contrato que resulta em abandono, frustração e solidão.

No final, o narrador permanece numa espécie de limbo: ao mesmo tempo em que não se pode voltar ao que era antes, também lhe é impossibilitada uma vida nova ao lado daquele que o seduziu.

4.2 “O ovo”

Tendo à frente um narrador autodiegético (GENETTE, s/d), o conto “O ovo” narra a história de um narrador protagonista que vê sua vida transformada quando ele afirma ver uma parede branca que envolve a cidade em que vive, e, deste modo, quebra o pacto de silêncio que envolve uma verdade-tabu e é punido pelos demais moradores. O primeiro parágrafo do conto apresenta a necessidade de que a história pessoal do narrador-personagem seja conhecida, como se essas fossem as suas últimas palavras em vida. Desde as primeiras linhas, se instaura, no texto, um tom introspectivo, marcado por um embate entre a vida interior da personagem principal com o meio social à sua volta, visto sob a forma de um cotidiano maçante que se mostra estranho e, por vezes, hostil. O desejo do narrador protagonista era o de “escrever qualquer coisa grande, ou muito triste ou muito escura, mas qualquer coisa de

muito, e que alguém, se descobrisse, publicasse e procurasse castigá-lo. Mas vai sair tudo muito parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo” (ABREU, 1995, p. 36).

Nessa perspectiva, a auto-imagem que se apresenta revela a forma como o próprio protagonista se concebe: desinteressante, pequeno e turvo. Tais adjetivos remetem a um caráter disfórico, revelando uma baixa auto-estima. Nesta apresentação, vislumbra-se uma auto-imagem negativa, caracterizada por uma vida sem projetos e perspectivas – o que enfatiza a condição de vítima no qual se põe o narrador.

O receio de escrever do narrador protagonista está ligado à consciência de transgressão, de desobediência a uma determinação pré-estabelecida, tanto que ele receia ser punido caso seja descoberta a sua ousadia. Por meio dos dizeres do protagonista evidencia-se, no conto, uma clara oposição do tipo “eu” x “eles”. Seu relato é escrito na posição de oprimido, daquele que narra uma vida que “não daria sequer um romance. Ela é muito pequena” (ABREU, 1995, p. 36).

Essa pequenez afirmada pelo narrador-personagem pode ser vista como o resultado de uma vida comum, sem grandes aventuras, mas, também, sugere a brevidade da vida daqueles que são passíveis de serem considerados opositores das normas sociais vigentes, tanto que em suas palavras há, também, o medo do castigo.

A forma como a história é narrada aproxima da confidência, misturando, como já dito, rebeldia, receio e medo: “Talvez eles me impeçam até mesmo de contar o que se passou. Mas há dias está tudo escuro e a luz da vela em cima da minha mesa não vai acordar ninguém” (ABREU, 1995, p. 36). O narrador-personagem tem urgência em contar a sua história antes que seja tarde demais. Essa pressa é marcada pela breve rememoração da infância e da adolescência, feitas em um único parágrafo que resume e reitera, com ironia e sarcasmo, a vida ordinária que tivera:

Bom, então eu nasci. Depois que nasci, cresci e tive uma infância [...] desinteressantezinha, miudinha, turvinha, diminutiva. Minha mãe era dessas gordas que fazem tricô e crochê, depois colocam toalhinhas sobre os móveis e quando chega visita pede desculpas porque a-casa-é-de-pobre. Meu pai era desses gordos que aos domingos lêem o jornal de pijama e chinelos, bebendo cerveja (ABREU, 1995, p.37).

No texto, a indeterminação de local e data de nascimento, aliada à ausência de nome do narrador protagonista ampliam o anonimato da personagem. Trata-se, pois, de um “Zé ninguém”. O modo como descreve os pais evidencia o desprezo que o narrador-personagem tem por eles, seus atos, seus estigmas, suas vidas pautadas em clichês: “tudo muito chato, tudo muito igual” (ABREU, 1995, p. 37). A “chatice”, aí, enfatiza o traço rebelde do narrador e sua inconformidade com as perspectivas de uma vida medíocre na qual se vê encerrado. O conto estabelece uma relação entre “normalidade”, mediocridade, alienação e hipocrisia. No conflito narrador x sociedade (“eu” x “eles”), evidencia-se uma crítica à integração cega aos *status quo*. O narrador, que se recusa a pactuar com a mediocridade e a hipocrisia, deixa claro, desde o início, a sua posição à margem: “houve um tempo em que eu não sabia de nada, nem as outras crianças. Os adultos sim, todos sabiam. Mas dissimulavam tão bem que nunca nenhum de nós teve qualquer espécie de dúvida. Então a verdade dos adultos era a minha verdade. E depois, eu era criança” (ABREU, 1995, p. 37). Ele narra de um ponto de vista atual, em que já não é mais criança e, portanto, dissimula, traço que reconhece nos adultos.

No conto, o conhecimento da verdade é algo restrito aos adultos, a “verdade dos adultos” (re)afirma o discurso dominante passado de geração em geração. As brincadeiras e travessuras compartilhadas na infância, bem como o “não saber de nada” identifica o narrador-personagem com as demais crianças, assegurando-lhe uma inocência que será perdida quando ele afirmar publicamente ter visto uma parede branca no horizonte da cidade, fato que os adultos sabiam, mas jamais comentavam.

É na infância, também, que ocorre um dos acontecimentos marcantes da vida no narrador-personagem: uma das meninas com quem brincava segurou seu pênis, marcando, o

início de suas descobertas sexuais. Essa moça, posteriormente, na adolescência, se casa com um soldado da brigada. Depois, o narrador protagonista conta que, na adolescência, namorou durante cinco anos outra menina com a qual pensava em se casar. No entanto, ao completar dezoito anos, ela, também, se casou com um soldado da brigada. Dessa forma, o narrador-personagem conclui que perdera as duas mulheres de sua vida para os soldados da brigada, a quem despreza e detesta. Associados às perdas amorosas, a personagem principal investe seu ódio contra os soldados, que representam, no conto, a manutenção da ordem, do *status quo*. Aproveitando-se do fato de que próximo à sua casa morava um soldado da brigada, afilhado de sua mãe, “todo delicado, cheio de não-me-toque, loirinho, com uns olhos claros [...] e ficava conversando na sala, feito moça” (ABREU, 1995, p. 38-39), o narrador decide seduzi-lo e abusa dele:

Levamos uma barraca, cobertores, pinga, duas dessas camas de armar. E de noite eu comi ele. Com gosto. Como se estivesse com o pau na bunda de todos os soldados da brigada do mundo. Ele nunca mais foi lá em casa, a minha mãe reclamava, parava ele na rua para perguntar por quê. Até que ele tomou formicida e morreu (ABREU, 1995, p. 39).

A pescaria serve de pretexto para a vingança que o narrador-personagem realiza por meio do sexo. Ele praticamente violenta o jovem soldado, acreditando vingar-se “de todos os soldados da brigada do mundo”. Essa violência tem, para o narrador, o valor de uma transgressão à ordem dominante e é, também, um modo agressivo de afirmação pessoal pela rebeldia às normas e convenções sociais.

O suicídio do soldado vitimado pelo narrador pode ser lido, no conto, como uma espécie de homicídio premeditado. Nessa perspectiva, a farda, símbolo do militarismo e, por conseguinte, da força, da virilidade, da masculinidade heterossexual, da tradição patriarcal e, acima de tudo, do poder, são afrontados pelo narrador protagonista. O ato de desonrar, na

violentação do soldado, a instituição militar e, com isso, zombar de toda tradição a ela vinculada deixa o narrador satisfeito. Porém,

sua atitude o iguala aos soldados da brigada dos quais pretende se vingar, visto que, por momentos, em completo desrespeito à homossexualidade, assume um discurso grosseiro e truculento, típico da mentalidade machista e, em geral, preponderante nos ambientes militares que seguem o rastro do patriarcado (PEREIRA, 2008, p. 64).

Nesse sentido, em vez de o protagonista diferir de seus opositores, nivela-se a eles ao atacar o jovem recruta. Sua vingança é feita com as mesmas armas do inimigo, de forma que o tiro sai pela culatra, reproduzindo ações e discursos conservadores e o preconceito contra os homossexuais. Nas entrelinhas, verifica-se que homossexualidade e militarismo são afirmados como excludentes entre si³⁴.

Após o suicídio do jovem soldado dá-se o nascimento do irmão do narrador-personagem que, dali a seis meses, viria a definhando e falecer. O narrador embora sensibilizado com a curta vida de seu irmão, reitera a sua agressiva inconformidade para com o *status quo*: “foi bom. Senão seria mais um filho da puta. Ou soldado da brigada, o que dá no mesmo” (ABREU, 1995, p. 39).

A rebeldia do protagonista marca as suas relações com as demais personagens, que ele não respeita por considerá-las alienadamente integradas ao *status quo*. Nesse sentido, ele desrespeita os pais e, também, uma mulher com quem se relaciona, considerando-a apenas como “viúva e muito puta” (ABREU, 1995, p. 41). Note-se que, se no decorrer do conto o narrador-protagonista será vítima de preconceito e estigmatização por revelar uma verdade-tabu da pequena cidade; ele, por sua vez, reduz e estigmatiza tanto os soldados da brigada, quanto a sua namorada e seu filho, demonstrando desprezo por eles.

³⁴ Em seu ensaio “A homossexualidade em Roma” (1998), Paul Veyne retoma as regras existentes, na Antiguidade, entre as relações sexuais entre homens, segundo as quais para o cidadão adulto, a passividade era sinônimo de inferioridade, sendo mal vista e condenada socialmente. Os homófilos passivos eram expulsos do exército, e não foram poucas as vezes em que, além disso, sua punição foi a morte.

A agressividade em relação à instituição família e o desrespeito pelos que considera integrados à ordem dominante, tornam-se características marcantes do narrador, manifestadas no uso de uma linguagem chula e repleta de termos pejorativos: “eu não queria casar nem nada [...] a tal viúva ficou esperando um filho meu, mas eu não queria ter um filho – de qualquer maneira, esse seria mesmo um filho da puta. Aí ela foi tirar o filho e morreu” (ABREU, 1995, p. 41-42). A identidade de jovem “rebelde” e “revoltado”, não condiz com as expectativas sociais, e, como se trata de um traço persistente, ela ganha traços de estigma que, a partir de determinado fato (a divulgação pública de uma verdade proibida), vitimará o narrador. Ele, que estigmatiza os que considera integrados à “normalidade” e à mediocridade, será vítima de estigmatização por ousar dizer em público uma verdade que desmascara a hipocrisia da sociedade.

Após a morte da namorada e de seu filho, sem qualquer comoção ou remorso, certo domingo o narrador-personagem sai para caminhar e volta à montanha, de onde avistara, no horizonte, uma parede branca. A caminhada rumo à montanha lhe possibilita a descoberta de uma verdade-tabu. Todos sabiam da existência da parede, que envolve, como num ovo, a cidade, mas tal assunto é proibido. A parede branca, aí, simboliza as ideias de emparedamento, alienação, solidão, verdade insuportável. No conto, essa enorme parede ganha um quê de fantástico, pois segundo Todorov, “a narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (TODOROV, 1975, p. 32).

A primeira manifestação de censura e hostilidade à transgressão da proibição de falar na existência da parede vem dos pais: o narrador recebe uma bofetada do pai e sua mãe chora quando ele revela ter visto, da montanha, a parede branca. Ver a parede, aí, o coloca numa fronteira entre a “normalidade” e a “loucura”, pois ele insiste em tornar público o que viu,

rompendo o pacto de silêncio que exige que jamais se fale daquilo que todos veem e sabem, mas decidem ignorar.

Decidido a mudar de vida, o narrador-personagem vai morar numa pensão, onde, em troca de comida e moradia, passava as noites com a proprietária que “tinha uns peitos caídos e uma pele cor de terra que era mais sujeira que qualquer outra coisa” (ABREU, 1995, p. 40). Além de dormir com a dona da pensão, ele, também, se prostitui com um dos hóspedes, um “velho fresco que gostava de me chupar” (ABREU, 1995, p. 40-41), como uma forma de conseguir dinheiro e seu sustento. Note-se que o protagonista, em sua posição agressiva, se vale de preconceitos para desumanizar os outros com quem se relaciona. A sua rebeldia e a sua revolta tem a hipocrisia social como alvo, mas suas ações estão marcadas, também, por preconceitos e estigmatizações. Ele não é, portanto, tão inocente como se vê.

De acordo com Gilberto Velho (1999), a identidade social está sempre relacionada às manifestações de poder vivenciadas nas diferentes esferas das relações sociais, moldando o comportamento humano. Todo comportamento pode sofrer inúmeras variações dependendo dos atores sociais e dos contextos nos quais se encontra, uma vez que cada grupo social realiza uma determinada leitura do sistema sociocultural do qual faz parte e, conseqüentemente, acaba por estabelecer regras em função de sua posição, situação, experiência e interesse, cuja infração criaria o chamado “comportamento desviante”. O desviante

é um indivíduo que não está fora de sua cultura mas que faz uma “leitura” divergente. Ele poderá estar sozinho [...] ou fazer parte de uma minoria organizada. Ele não será sempre desviante. Existem áreas de comportamento em que agirá como qualquer cidadão “normal”. Mas em outras áreas divergirá, com seu comportamento, dos valores dominantes. Estes podem ser vistos como aceitos pela maioria das pessoas ou como implementados e mantidos por grupos particulares que têm condições de tornar dominantes seus pontos de vista (VELHO, 1999, p. 27-28).

No conto, o narrador tentará compreender a existência da parede branca e, também, comunicá-la aos demais. Ele passa a ir regularmente à montanha, mantendo, inicialmente, segredo sobre o assunto, enquanto busca explicações. A sua busca por respostas é solitária. Nessa busca, ele pesquisa em livros de astrologia, geografia, generalidades e, inclusive, na literatura, deparando-se com *A metamorfose*, de Franz Kafka: “O máximo de estranheza que contava era dum sujeito que se transformou em barata – ele devia ser soldado da brigada” (ABREU, 1995, p. 41), reiterando, por repetição, o seu desprezo pelos representantes da ordem dominante.

No conto de Kafka (2001), a personagem principal Gregor Samsa, um caixeiro viajante que sustentava sua família, certa manhã, ao acordar de um sonho intranquilo, percebe que se transformara em um inseto. Tal qual a metamorfose ocorrida com seu corpo, os comportamentos, os sentimentos e, principalmente o relacionamento familiar, igualmente se transformam. De um jovem respeitado e querido pela família, um indivíduo trabalhador e responsável, passa a ser visto como um inseto insignificante e asqueroso que causa vergonha e precisa ser ocultado da sociedade. Com o passar do tempo, Gregor vai se acomodando com sua nova situação, sem, contudo, conseguir entender a si próprio nem se fazer entender pelos demais. Nesse livro, via fantástico, Kafka promove uma reflexão sobre o trabalho alienante, a falência da instituição família, do amor e do respeito, a exclusão social, enfim, a derrocada dos valores pessoais frente à sociedade.

As personagens que protagonizam *A metamorfose* e “O ovo” têm suas vidas transformadas a partir de um acontecimento fora do comum. Se, na narrativa de Kafka, a mudança reside na transformação de um homem em um inseto, no conto de Abreu, a estranheza se faz no encontro de uma parede branca que cerca toda a cidade, fazendo com que, pelas vias do fantástico, se questione a própria realidade, pois no fantástico

guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna. Todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar um outro tipo de causalidade (TOMACHEVSKI, 1971, p. 189).

O ato de revelar ter conhecimento da existência da parede branca é que faz com que o protagonista sofra uma punição severa: o encarceramento e a exclusão do convívio social. Após contar para o “velho fresco” que viu a parede branca, este escandalizado, “apontava [...] com ar de pavor e berrava ele viu, ele viu! Ninguém perguntou o que eu tinha visto. Só mandaram pegar minhas coisas e dar o fora antes que chamassem a polícia” (ABREU, 1995, p. 41). As ações do velho e das demais personagens secundárias remetem à ideia de ameaça. Esta só é passível de realização quando aquele que a profere encontra-se numa condição de superioridade ou vantagem sobre o outro. Trata-se de uma forma de controle daquele que é ameaçado, tanto que chamam a polícia a fim de restabelecer a ordem.

Expulso da pensão, o narrador passa, de vez, à margem da sociedade. Sem ter para onde ir, resolve passar a noite em um banco da praça, mas, ao chegar lá, decide subir no banco e contar para todos sobre a existência da parede, rompendo com o pacto de silêncio da cidade em relação ao assunto. Atônitas com a revelação, o silêncio se fez total entre as personagens secundárias: “havia uma porção de caras, eu olhava uma por uma buscando um sinal qualquer de reconhecimento, mas os olhos de todos estavam enormes, as bocas pareciam costuradas, as sobrancelhas unidas. De repente uns me seguraram enquanto os outros iam chamar os três” (ABREU, 1995, p. 42). Segue-se o aprisionamento do narrador:

Os três vieram, de branco, da mesma cor da parede: uma mulher com um chifre no meio da testa, um homem com três olhos e outro com vários braços, como um polvo. O de vários braços me segurou pelas costas enquanto o de três olhos ia abrindo caminho e a mulher me empurrava com o chifre. As gentes falavam palavrões e me cuspiam enquanto eu ia saindo (ABREU, 1995, p. 42).

Procurando, desesperadamente, por cúmplices, o narrador-personagem se depara com a sugestiva imagem de descontentamento das demais personagens, cujas expressões de desagrado e, também, de impotência podem ser vistas na descrição física dos grandes olhos acusadores e das bocas fechadas que “pareciam costuradas”, enfatizando a proibição, o medo e o silêncio em relação ao assunto.

A descrição dos “três” elementos que vem buscar a personagem principal é feita a partir dos recursos pertinentes ao campo do maravilhoso: a mulher com chifre na testa, o homem de três olhos e o outro de vários braços fazem da inverossimilhança externa, metaforizada na imagem monstruosa dos algozes, uma crítica aos horrores encontrados na realidade. Dessa forma, sozinha, a personagem é levada pelos três seres-monstros e jogada dentro de um caminhão³⁵.

Durante o trajeto da praça ao caminhão, o narrador-personagem tem tempo, ainda, de olhar para seus pais, na esperança de que eles intercedam a seu favor. No entanto, o seu pedido de socorro é em vão: “eles sacudiram com ódio a cabeça, o meu pai me mostrou o punho fechado e minha mãe escarrou no meu rosto” (ABREU, 1995, p. 42). Desse modo, as atitudes dos pais revelam o seu pacto com o sistema e suas normas de funcionamento. Os laços de sangue são sobrepujados pelo apego às proibições e à hipocrisia social: “via a parede e [...] todos os outros também viam, tenho certeza, só que eles não queriam ver” (ABREU, 1995, p. 43).

³⁵ Tal passagem apresenta certa semelhança com algumas ações de repressão política realizadas no período ditatorial. Elio Gaspari em seu livro *A ditadura escancarada* (2002) ao escrever sobre o DOI (Destacamento de Operações de Informação), sigla que se confunde com o próprio verbo *doer*, argumenta que o destacamento formava uma unidade policial autárquica, cuja função era preencher as necessidades da ação repressiva organizada a partir de quatro funções: investigação; informação e análise; busca e apreensão e administração. Cabia à seção de busca e apreensão, as prisões e o trabalho pesado de rua. Formadas por turmas de três a cinco agentes, cada turma executava seu trabalho de recolher em caminhonetes ou carros os considerados subversivos para, posteriormente, prendê-los e interrogá-los, fazendo com que, em determinados casos, suspeitos perdessem a vida em uma das etapas constituintes do trabalho repressivo. Esta referência será, como veremos depois, mobilizada, também, no conto “O poço”.

A parede branca, no conto, é associada ao proibido e à repressão. Verifica-se que a cor do uniforme dos “três” que imobilizam e prendem o narrador-personagem é, igualmente, branca. O uso de uniforme revela, ainda, uma sistematização e, enquanto designa a imposição, o controle e a força, pode ser tomado como uma metáfora do que foi a repressão política na ditadura militar brasileira e os meios de pô-la em prática. Ironicamente, a cor branca, comumente associada à paz, revela-se, no texto de Abreu, condizente com a hostilidade, o horror.

Depois de ser jogada dentro do caminhão, a personagem é levada para um lugar afastado e desconhecido, que se assemelha a uma prisão, ou a um hospital psiquiátrico. Solitária e enclausurada, resta-lhe, apenas, escrever sobre sua rotina:

Todos os dias a mulher de chifre me traz as refeições ao mesmo tempo que o de vários braços me segura, o de três olhos coloca uns fios na minha cabeça e eu sinto uma coisa estranha, um tremor em todo o corpo, depois caio num sono pesado e só acordo à tarde. Saio na janela, espio. E vejo a parede. Cada dia mais próxima (ABREU, 1995, p. 42).

No fragmento citado são descritas as sessões diárias de tortura representadas pela prática contínua de eletrochoques, elemento ambíguo que tanto remete à repressão política como à crueldade do tratamento psiquiátrico realizado em instituições fechadas. Nesse sentido, Michel Foucault (2009) observa as transformações que o ato de punir passou a ter ao longo do tempo, cujo desaparecimento do suplício, o grande espetáculo do horror no qual o condenado era torturado (punido) em praça pública, passa a ser substituído pelo encarceramento, uma vez que

A prisão, essa região mais sombria do aparelho da justiça, é o local onde o poder de punir, que não ousa se exercer com o rosto descoberto, organiza silenciosamente um campo de objetividade em que o castigo poderá funcionar em plena luz (FOUCAULT, 2009, p. 242).

Nessa perspectiva, as prisões passam a ser não apenas o lugar de manter criminosos comuns sob vigilância, mas o lugar dos interrogatórios, das torturas e do enclausuramento de presos políticos. Tais características acirraram-se com a ditadura militar brasileira. Para Valéria de Freitas Pereira,

ao retomarmos a prisão do narrador-personagem, se associarmos esse tipo de ação a ações militares, poderemos convir que as atitudes violentas que as criaturas monstruosas da milícia assumem na ficção se assemelham em larga medida às ações policiais em vigor no Brasil controlado pelo autoritarismo, com o desmantelamento da aglutinação de pessoas em lugares públicos, a promoção da delação à categoria de atitude recomendada, a prisão arbitrária e a prática de sevícias nos cárceres políticos (PEREIRA, 2008, p. 72).

No conto, a falta de um nome para o local do encarceramento sugere certa clandestinidade e anonimato. Nesse lugar desprovido de referências, a personagem é mantida e isolada do contato com outras pessoas. A solidão e a necessidade de alertar o seu possível leitor sobre os acontecimentos vividos e o perigo de revelar e contestar a “verdade”, fazem com que o narrador-personagem escreva a sua história:

Ontem chamei o de três olhos, que me parece o mais simpático, mostrei a parede, perguntei se ele não via. Falei devagar, sem me exaltar nem nada. Aí ele ficou quieto e baixou a cabeça, acho que sentiu vergonha de fazer o que está fazendo, porque ele também vê. E ela está cada vez mais perto (ABREU, 1995, p. 43).

Diante das palavras do narrador-personagem, o ato de abaixar a cabeça e o silêncio no qual mergulha a personagem secundária insinua uma concordância por parte do algoz, com a ideia defendida pelo jovem, indicando, talvez, vergonha por participar das violências cometidas contra o narrador.

No final do conto, o protagonista chega à conclusão de que a parede branca é, na verdade, “um enorme ovo. Que todos estamos dentro dele” (ABREU, 1995, p. 43). Podemos, por analogia, interpretar esse ovo como os limites socialmente pré-determinados, culturalmente reproduzidos, historicamente impostos, bem como as próprias limitações de

cada ser humano. Num contexto de repressão política os limites são constituídos pela censura, pela opressão, e as regras estabelecidas pela força. A obediência e o silêncio são exigências, entretanto, que a personagem protagonista despreza. Segundo Pereira, no conto,

O narrador-personagem, envolvido por um contexto caracterizado por costumes políticos repressivos, alerta para o fato de que o conhecimento da verdade não vem senão via um processo doloroso de questionamentos, que nem sempre são elucidados, e de que a verdade pode estar aberta apenas a quem detém o poder de escondê-la, proibindo terminantemente que seja manifesta (PEREIRA, 2008, p. 70).

É por meio do recurso ao fantástico que o conto narra como o protagonista passa a enxergar os limites impostos à integração, à chamada “normalidade”. A consciência da existência da parede branca como uma redoma faz da cidade, figura da sociedade, um ovo, um sistema repressivo que pune os que rompem o pacto de silêncio sobre assuntos-tabus. O narrador, encarcerado, sente e/ou percebe que a casca do ovo se aproxima gradativamente, ameaçando esmagar a cidade. Na medida em que a parede branca se aproxima, a escuridão e o silêncio se tornam cada vez maiores. A cada dia que passa, o movimento do ovo fica mais rápido. Ele já não ouve o tilintar das chaves que trancafiavam as grades e não há mais sessões de tortura: “Acho que eles estão fora do ovo, e só eu dentro. Talvez cada um tenha o seu próprio ovo. E este é o meu” (ABREU, 1995, p. 44). A solidão acrescida da sensação de vazio e de angústia existencial intensifica-se:

Olho para meu corpo. Será que ele cabe dentro de um ovo? Será que não vai doer? Eu não sei. Tenho tanto medo. Estou esperando, cansei de escrever, a vela está quase apagando. Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do ovo se aproximando cada vez mais. É um barulho leve, leve. Quase como um suspiro de gente cansada. Está muito perto. Tão perto que ninguém vai-me ouvir se eu gritar (ABREU, 1995, p. 44).

O medo da dor, do que virá pela frente, a interrupção da alimentação e dos choques sinalizam, no conto, a morte iminente, daí a pressa em escrever o seu relato, possibilidade de se fazer ouvir.

Tal qual a chama da vela que o ampara na escrita, a personagem começa a definhar. A forma lenta com que a morte se aproxima reitera o sofrimento e pontua os fracassos pelas quais a personagem passou no intuito de compreender os acontecimentos à sua volta. Simbolicamente, o narrador-personagem morre já quando de sua exclusão do convívio social. A morte física, possibilidade iminente, só completará o processo. No final do texto, o narrador estabelece uma relação entre o seu corpo e o ovo que, segundo ele, o contém e cada vez mais se contrai, indiciando um futuro e inevitável esmagamento. Esta última imagem funciona, no conto, como uma inversão do processo de nascimento: em vez de nascer e realizar-se, o narrador protagonista vive, no cárcere, um processo de morte e silenciamento.

4.3 “Uma história de borboletas”

O título do conto, “Uma história de borboletas”, se relaciona com a trajetória vivida pelas duas personagens protagonistas do conto, o narrador-personagem e seu amigo André, a partir da simbologia da borboleta³⁶, signo ligado à ideia de metamorfose.

O conto é aberto pela seguinte epígrafe de Antonin Artaud, citado por Anais Nin, em *Je suis Le plus malade des surréalistes*: “Porque quando se é branco como a fênix branca e os outros são pretos, os inimigos não faltam” (ABREU, 2007, p. 102). A fênix, pássaro encontrado na mitologia greco-romana, representa um signo ambíguo: ao mesmo tempo em que assinala a finitude da vida, marca, também, sua renovação, simbolizando a circularidade do tempo. Essas ideias de circularidade e renovação, representadas pela fênix, se encontram presentes na representação do motivo da loucura abordado no conto. A fábula de “Uma história de borboletas” é contada por um narrador desprovido de nome, que, no início da

³⁶ De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt (2002), a borboleta é considerada símbolo da inconstância, da graça e da leveza. Na psicanálise moderna, a borboleta é tomada como o símbolo do renascimento, do recomeço, reportando à metamorfose, ciclo natural da vida desses insetos. Encontramos nas várias simbologias da borboleta, uma noção de passagem, de transformação, de renovação.

narrativa decide internar em um hospício seu amigo e companheiro André, que se afastara do convívio social e, solitário, vive a tirar borboletas vivas de seus cabelos. Aos poucos, os “sintomas” da “loucura”, primeiramente identificados em André, passam a ser vividos também pelo narrador protagonista e, ao final do conto, por uma outra personagem secundária, o que sugere a renovação cíclica dessa “sábua loucura”, bem como os procedimentos de estigmatização social dos loucos e o fim a eles destinados: o internamento em hospícios.

As primeiras palavras do narrador protagonista, no conto, declaram, categoricamente, que

André enlouqueceu ontem à tarde. Devo dizer que também acho um pouco arrogante de minha parte dizer isso assim – enlouqueceu –, como se estivesse perfeitamente seguro não só da minha própria sanidade, mas também da minha capacidade de julgar a sanidade alheia (ABREU, 2007, p. 102).

Nesse início do conto é perceptível a fragilidade do próprio narrador-personagem ao avaliar os limites entre loucura e sanidade, colocando à prova seu próprio discernimento, ao procurar outras maneiras de dizer que atenuem a dura constatação: “Como dizer, então? Talvez: *André começou a comportar-se de maneira estranha*, por exemplo? ou: *André estava um tanto desorganizado*; ou ainda: *André parecia muito necessitado de repouso*” (ABREU, 2007, p. 102). Apesar disso, ele conclui, simplesmente, que “André enlouqueceu completamente” (ABREU, 2007, p. 102).

O narrador-personagem diz ter pensado em levar André, seu amigo, a uma clínica, como aquelas vistas no cinema, “um lugar cheio de verde e pessoas muito calmas, distantes e um pouco pálidas, com o olhar fora do mundo, lendo ou recortando figurinhas, cercadas de enfermeiras simpáticas, prestativas” (ABREU, 2007, p. 102). Contudo, devido à falta de recursos financeiros, tanto de sua parte quanto da de André, que há tempos parara de

trabalhar, acabou “optando” por uma internação em hospício, visto que “uma clínica custa dinheiro e um hospício é de graça” (ABREU, 2007, p. 102).

Nessa perspectiva, há uma clara distinção entre a “clínica de cinema”, lugar almejado pelo narrador-personagem e o “hospício”, lugar para onde se vê obrigado a levar André. Segundo Michel Foucault (2000), desde o século XVI, divididos entre a assistência e a repressão, os hospícios destinam-se a socorrer os pobres, os miseráveis e aqueles que não podem responder por sua própria existência. A miséria, antes entendida numa dialética de humilhação e glória, fez do internamento uma forma de caridade, mas, também, punitiva. Nesse sentido, a loucura é percebida socialmente no horizonte da pobreza, da inaptidão para o trabalho, da incapacidade de integração no grupo social, pois o louco escapa à ordem, aos papéis e expectativas sociais, fazendo de seu comportamento duvidoso e de suas palavras inesperadas, uma ameaça constante à vida regrada e “equilibrada” da “normalidade”.

Sem objeções ou resistência, não foi difícil, para o narrador, internar André, bastou apenas preencher um formulário. O médico não duvidou de uma só palavra, o que fez com que o narrador pensasse que, mesmo se André não estivesse louco, seria fácil mantê-lo trancafiado, sinalizando, com isso, o poder que a identidade social estigmatizada tem de totalizar e reduzir aquele tido como louco. A exclusão social se manifesta, no conto, no silenciamento do estigmatizado, que, não tendo voz e nem vez para se defender, é retirado com facilidade do convívio social, trancafiado e mantido sob vigilância em um hospício.

Prestes a ser levado pelos enfermeiros, André parou na frente do narrador-personagem como se o estivesse olhando. No entanto, fazia tempo que André não olhava para nada, nem ninguém. As poucas vezes em que isso aconteceu, seus olhos pareciam transpassar as pessoas e os objetos enxergando sempre além, bem fundo, como se enxergasse apenas o interior, um olhar “completamente insano, mas extremamente sábio [...] um olhar desses, assim trans-ilúcido” (ABREU, 2007, p. 103-104). Observando atentamente André, o narrador-personagem

percebe, por um momento, que André o olhava diretamente nos olhos como há muito não fazia, um olhar “trans-in-lúcido”, que o narrador vincula à lucidez e à sabedoria. Por um breve instante, teve a esperança de que o amigo estivesse bom, que não seria necessária a internação, que tudo voltaria a ser como era antes. Dessa forma, sua vontade era de

levá-lo de volta comigo para casa, despi-lo e lambê-lo como fazia antigamente, mas havia aquele monte de papéis assinados e cheios de *x* nos quadradinhos onde estava escrito *solteiro, masculino, branco*, coisas assim, os enfermeiros esperando ali do lado, já meio impacientes – tudo isso me passou pela cabeça enquanto o olhar de André pousava sobre mim e sua voz dizia:
– Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais (ABREU, 2007, p. 104).

Nesse trecho nos são apresentados alguns traços que formam a identidade social de André: branco, solteiro, sexo masculino e, possivelmente, homossexual. Apesar de André possuir características tidas como aquilo que Linda Hutcheon (1991) caracteriza como “cêntricas” – homem, ocidental, branco, jovem –, a orientação sexual, sugerida nas entrelinhas, escapa daquela posta como padrão. Entretanto, apesar de a homossexualidade ser um dos caracteres que marcam o que a autora chama de “ex-cêntridade”, no contexto do conto, ela não tem valor na estigmatização da personagem, uma vez que o nó da narrativa reside na (suposta) loucura de André.

Valendo-se de uma citação de Lao-Tsé inserida no livro *Tao Te King*³⁷: “Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais”, a personagem André coloca em cheque o equilíbrio vital representado, no conto, por meio dos limiares entre razão e loucura. E alude, também, à fragilidade desses limites.

A partir de um outro olhar, de passar a ver as pessoas e as coisas a fundo, e não superficialmente, de pautar-se na observação e questionar o mundo a sua volta, André

³⁷ Composto por 81 aforismos aplicáveis a qualquer pessoa, tempo e espaço, *Tao Te King* é para os chineses uma importante fonte de ensinamentos comum aos Grandes Mestres da humanidade. Os pequenos versos passíveis de diferentes interpretações sintetizam sabedoria e praticidade, estando na simplicidade e na observação da natureza as chaves para o entendimento, a verdade e a liberdade.

transcende a superficialidade do cotidiano no qual vive e passa a buscar um entendimento para suas dúvidas e angústias. Nota-se, no texto, que a loucura³⁸ confunde-se com sensatez, a sabedoria.

Desolado, o narrador-personagem hesita em deixar o amigo no hospício quando seu olhar repousa nos outros internos: “eram feios, sujos, alguns desdentados, as roupas listradinhas, encardidas, fedendo” (ABREU, 2007, p. 105) e, por um momento, teve medo de que, ao voltar, encontrasse André igual aos demais. O narrador vê os internos a partir de seus estigmas, cuja descrição demonstra o estado de abandono daqueles que, considerados loucos, não se enquadram nas expectativas sociais. Observe-se que as “roupas listradinhas” são um uniforme que identifica todos os internos por meio de uma redução a uma identidade comum: “louco”. Foucault nos informa que desde o início do século XIX, a prática do internamento

coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular e normal. Momento em que aparece não mais como julgamento perturbado, mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões, de ser livre. Enfim, em vez de se inscrever no eixo verdade-erro-consciência, se inscreve no eixo paixão-verdade-liberdade (FOUCAULT, 2000, p. 121).

De acordo com essa perspectiva, a loucura passou a ser interpretada como um desvio da conduta padrão – exatamente como ela é apresentada, num primeiro momento, no conto – e, dessa forma, a sua cura residiria na retomada da “normalidade”, vista na continuidade de “re-posição” da identidade “posta” de acordo com as exigências e expectativas sociais a ela associadas. Dessa forma, o internamento projeta uma identidade reconhecida socialmente, condenando os indivíduos internados a uma identidade estigmatizada: a feiúra, a sujeira, o

³⁸ É interessante pensarmos, também, o papel que a loucura ocupa na representação literária. A personagem do Louco ou do Bobo torna-se, em muitas obras, uma forma de crítica, pois o louco, lembra a cada um sua verdade: “na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo [...] diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos” (FOUCAULT, 2000, p. 14).

descaso, a inferioridade em relação aos “normais”, como se, destituídos de suas singularidades, os loucos não fossem merecedores de dignidade humana. O modo como o narrador-personagem presencia o estado dos internos evidencia essa homogeneização: no hospício não há espaço para a individualidade, para a identidade pessoal. Ele receia que André sofra esse mesmo processo.

Sentindo-se triste e culpado por internar o amigo, o narrador-personagem deseja ter alguém ao seu lado, mas lembra-se o quanto se afastara dos outros depois que André enlouquecera. Nesse sentido, o narrador e seu amigo André são excluídos do grupo social. No entanto, eles, também, se auto-excluem, afastando os demais ao optarem pela vida “reclusa”, sem emprego, sem vínculos com família, vizinhos ou amigos. Solitário, o narrador-personagem, de repente, percebe que aquele olhar de André que tanto o atormentava, havia se tornado, também, o seu próprio olhar. Um olhar que parece transpassar as pessoas, possibilitando-lhe ver o que, nelas, havia de mais profundo, os mistérios que sequer suspeitavam:

eram bichos brancos e sujos. Quando as transpassava, via o que tinha sido antes delas – e o que tinha sido antes delas era uma coisa sem cor nem forma [...] era um branco liso e calmo. Mas esse branco liso e calmo me assustava e, quando tentava voltar atrás, começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas, e isso era ainda mais terrível. O que elas não sabiam de si era tão assustador que me sentia como se tivesse violado uma sepultura fechada havia vários séculos. A maldição cairia sobre mim: ninguém me perdoaria se soubesse que eu ousara (ABREU, 2007, p. 105).

O narrador-personagem passa a enxergar os demais como animais que, apesar de brancos, como a fênix branca mencionada na epígrafe do conto, são sujos. Dessa forma, a brancura, signo da pureza, cor que reflete todas as outras cores, contrasta com a sujeira, signo do descuido, da deterioração que tende a apagar o “branco liso e calmo”. Esse olhar permite ver o que há de mais íntimo e verdadeiro em cada um, aquilo que não é possível esconder com os mascaramentos e as representações sociais. Essa “verdade” assusta o narrador, pois, “já

não era mais possível fingir nem fugir nem pedir perdão ou tentar voltar ao olhar anterior – e tive certeza que eles queriam vingança” (ABREU, 2007, p. 106). O poder de enxergar além é visto como uma “maldição”, uma “viagem sem volta” em que o narrador protagonista se vê imerso numa atmosfera de tensão, com medo da vingança e da punição daqueles que ele acredita ter conhecimento de sua ação violadora³⁹.

A consciência de sua diferença faz com que o narrador-personagem se ponha em alerta, vigilante de seus próprios atos, receoso de punição, intimidado pelas demais personagens secundárias:

Ele me vigiava pelo espelho retrovisor. Quando percebeu que eu percebia, desviou os olhos e ligou o rádio. No rádio uma voz dizia assim: Senhoras e senhores, são seis horas da tarde. Apertem os cintos de segurança e preparem suas mentes para a decolagem. Partiremos em breve para uma viagem sem volta. Atenção, vamos começar a contagem regressiva: dez-nove-oito-sete-seis-cinco... Antes que dissesse quatro, soube que o motorista era um deles (ABREU, 2007, p. 106).

O narrador parece também ultrapassar os limites entre “normalidade” e loucura. Seu receio de ser identificado como louco ganha a intensidade de uma paranóia, algo evidente no tom persecutório presente no trecho acima citado. O narrador-personagem se imagina vigiado pelo motorista do táxi que o leva para casa, representado, no conto, como pertencente à maioria “normal”, como parte do “eles” que se opõe ao “eu”. A personagem protagonista, sabedora da sua diferença, sabe que o enxergar além, metáfora, no conto, da consciência crítica, é algo perigoso. E esta consciência é comparada a uma viagem sem volta, pois, uma vez que ela se manifesta, não é mais possível retornar àquilo que se era antes. Loucura e lucidez ganham, no conto, características paradoxais: a “normalidade”, usualmente pressuposta como vinculada à sanidade e à razão, mostra-se vinculada ao absurdo e à loucura; a “loucura”, usualmente vinculada à insanidade e à desrazão, revela-se signo de lucidez e de

³⁹ O tema da violação de um segredo ou tabu coletivo é algo recorrente na literatura de Abreu. Aquele que transgride o pacto de silêncio é punido, em sua obra, com marginalização, estigmatização e exclusão social.

consciência crítica. O narrador protagonista é quem, em sua trajetória na narrativa, demonstra esta paradoxal inversão. Se, no início, ele rotula André de louco e o interna num hospício, no final, ele passa a ocupar o mesmo lugar social de André: o do “louco”, aquele que tem uma lucidez que desmascara a hipocrisia e as mentiras da sociedade. No conto, as borboletas, como se verá, são os signos desta diferença.

Desesperado, o narrador-personagem passa a fugir das pessoas, escondendo-se na reclusão de sua própria casa. A casa representa o refúgio, lugar da auto-exclusão, além de refletir a própria desordem emocional pela qual passam as duas personagens principais: “o banheiro atulhado de roupas sujas, a torneira pingando, a cozinha com a pia transbordando pratos e panelas de muitas semanas, a janela de cortinas empoeiradas e o cheiro adocicado do lixo pelos cantos” (ABREU, 2007, p.107), detalhes que parecem não incomodar os protagonistas, visto que nada fazem para mudá-lo. Fica claro, aqui, como as personagens principais deixam de repor os comportamentos idealizados de higiene, os valores vinculados à ordem vigente, à saúde, à uma identidade social positiva perante a vizinhança.

No quarto, lugar privilegiado da “intimidade” e do “devaneio interminável”, segundo Gaston Bachelard (1993), o narrador-personagem passa a reviver o mesmo ritual “insano” de André: recortar figurinhas, retirar borboletas de seus cabelos, subir no telhado e aconselhá-las, dar-lhes passado, presente, futuro, enfim, conferir-lhes uma identidade, numa espécie de jogo de brincar de Deus. Desse modo, as mesmas ações praticadas por André, antes incompreendidas pelo narrador-personagem, passam a ser por ele revividas. Há, pois, um espelhamento entre André e o narrador. Com apenas uma diferença de tempo, ambos vivenciam o mesmo processo que, no conto, metaforiza a loucura: passam a tirar borboletas vivas dos cabelos. Deste modo, a ação de retirar borboletas vivas dos cabelos é caracterizada, também, como a diferença em relação à “normalidade”.

As borboletas retiradas dos cabelos e todo o ritual a elas dedicado passam a ser ações recorrentes na vida do narrador protagonista, sempre observado pelos vizinhos. A rotina de calma se desfaz no dia em que surge a primeira borboleta negra, provocando uma reviravolta no equilíbrio emocional outrora vivenciado com as borboletas coloridas. Ao nosso ver, as borboletas coloridas que emergem dos cabelos das personagens, representam, no texto, as ideias, os sonhos, as fantasias, os projetos pessoais, enfim, trata-se de dar vazão à vida interior na afirmação de sua individualidade. As borboletas equivalem ao olhar para o interior, o enxergar na fragilidade dos detalhes aquilo que escapa à vida rotineira, ao cotidiano maçante. O negrume das asas das borboletas temidas dá expressão ao lado sombrio, e, também, verdadeiro, dos homens: seus medos, angústias, fraquezas, raivas, ódio. Tais borboletas põe em evidência a repressão e os obstáculos que se impõem à liberdade de expressão dos afetos. Quando emergem borboletas negras de seus cabelos, o narrador passa a quebrar os objetos, a gritar e a chorar compulsivamente. Seu descontrole é interrompido por um “rumor de passos no corredor e diversas pessoas invadiram o quarto [...] cheguei a reconhecer alguns dos vizinhos que nos observavam sempre [...] Lutei por algum tempo. Tinha alguma esperança, embora fossem muitas mãos a segurar-me” (ABREU, 2007, p. 109). O gesto dos vizinhos demonstra o seu descontentamento com o estilo de vida que passa a levar o narrador-personagem. Ironicamente, eles invadem um lugar privado, retirando-o à força do seu quarto, da sua casa. As mãos, metonímia dos vizinhos, representam a resposta da sociedade àqueles que decidem expressar uma individualidade não condizente com a ideia de “normalidade”. A impotência do protagonista se mostra na luta vã, na vaga esperança que cede frente à força física da maioria. Apesar da tentativa de o narrador-protagonista se proteger, os vizinhos chamam um táxi e o levam para o mesmo lugar onde, antes, havia deixado André. Ele ainda tenta persuadi-los, mas

quem havia visto o que eu vira não merecia perdão. Além disso, eu tinha desaprendido completamente a sua linguagem, a linguagem que também tive antes, e, embora com algum esforço conseguisse talvez recuperá-la, não valia à pena, era tão mentirosa, tão cheia de equívocos, cada palavra querendo dizer várias coisas em várias outras dimensões (ABREU, 2007, p.109).

Observe-se, aqui, a presença de um motivo importante, também, no conto “O ovo”: o da ruptura com o pacto de silêncio que caracteriza a hipocrisia da “normalidade” social. No conto, a capacidade de ver além das aparências e de manifestar a liberdade individual são relacionadas ao processo de enlouquecimento das personagens protagonistas que, rompendo com os automatismos sociais, desaprendem a linguagem que as unia aos demais. Desse modo, a identidade “posta” da personagem-protagonista, aos poucos, se perde, e, ao deixar de repô-la conforme é esperado, a personagem se vê punida, excluída socialmente.

O narrador estabelece uma distinção entre a linguagem dos outros e a sua própria, representada, também, pelas borboletas. Na verdade, ele perde a linguagem comum que o incluía no mundo dos outros, o que significa que, ao perdê-la, torna-se marginalizável e é marginalizado.

Prestes a ser internado, o narrador-personagem olha para um dos vizinhos responsáveis por sua internação, repetindo-lhe que “– Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais” (ABREU, 2007, p.110). O outro pareceu entender, pois, perturbado, tentou persuadir, em vão, o médico plantonista. Essa perturbação sugere que há uma propagação da “loucura” e, por conseguinte, a continuidade do círculo vicioso entre estigmatização e exclusão social.

Em “Uma história de borboletas” a loucura é, antes de tudo, “um meio de representar a oposição entre as tendências mais originais do indivíduo e as pressões sociais” (FAVALLI, 1995, p. 16). Nesse sentido, em meio ao conflito entre individualidade e sociedade, a loucura é vista como um incômodo, uma vez que o louco perturba a ordem existente: seja por sua

“inutilidade” ao sistema, seja por ameaçar a segurança dos demais, seja por seu desapego e desprezo às normas sociais na afirmação de sua própria individualidade.

O final do conto é infeliz para o protagonista. Do outro lado dos muros que os separam dos “normais”, o narrador protagonista e André se reencontram. O olhar entre eles é, agora, de cumplicidade e reconhecimento, um misto de loucura e sabedoria. Superada as diferenças, trata-se do reencontro de duas identidades semelhantes que, socialmente, partilham do mesmo estigma. Confinados, eles seguem retirando borboletas vivas de seus cabelos, sujeitos à violência e à despersonalização que marcam, no hospício, o destino reservado aos loucos.

4.4 “O poço”

A fábula de “O poço” narra a história do narrador protagonista, um anônimo chegado do interior do país a uma cidade grande, que fica maravilhado com carros-recolhedores que vê na esquina da rua X, “sugando” as pessoas que vestiam camisas brancas, roupa dos descontentes. Um dia, ao compreender esse fato, que tanto o fascina, ele decide vestir uma camisa branca e enfrentar as consequências de unir-se aos que, pacificamente, protestam contra a ordem dominante.

O conto é narrado por um narrador autodiegético (GENETTE, s/d) que inicia seu relato *in media res*, misturando o momento presente com as lembranças de seu passado. Trata-se de um narrador-personagem confuso, que, oscilando entre a ingenuidade e a ousadia, busca compreender a lógica dos fatos que o vitimaram.

Por meio de analepses que afloram à memória do narrador protagonista, o texto é construído a partir de uma linguagem fragmentada, vista na convicção afirmada no passado e nas incertezas do presente, consequências de uma escolha, de assumir uma causa passível de estigmatização:

Toco de leve num joelho e lembro: eu estava na esquina da Rua X quando vi os carros se aproximarem. Mas não sabia qual sua função exata; todas as vezes que perguntara sobre isso, observei que as pessoas evitavam responder. Percebia apenas que sentiam medo. Supunha que em determinados círculos pudessem explicar-me para que serviam aqueles carros-recolhedores, mas chegara a pouco do interior e ainda não tivera acesso a nenhum círculo, exceto o da pensão onde morava, composto exclusivamente de velhos, viúvas e solteironas. Minha reação mais natural foi, portanto, sentir medo como eles. Como todos (ABREU, 2007, p. 111).

Os primeiros dizeres do narrador-personagem referem-se ao seu toque em um corpo desconhecido; toque, este, repentino, que lhe possibilita que a lembrança do vivido venha à tona. Tudo começa na esquina na rua X, cuja indeterminação do lugar condiz com a ideia de clandestinidade, um lugar proibido, cujo nome não se ousa dizer. O presente local marca a primeira aparição dos carros-recolhedores que tanto intrigam o protagonista. Contudo, apesar de interessado nos veículos, ele ignora de todo a sua real função.

Vindo de fora, o único grupo social com o qual o narrador tem contato é o da pensão onde habita, composto por pessoas cuja caracterização, no conto, passa pelo estigma: trata-se dos idosos, das mulheres. É notável a ênfase no uso de termos que comportam uma carga depreciativa, “velhos” e “solteironas”, para indicar a “falta de serventia” desses à ordem dominante: os idosos, por já não serem mais considerados úteis à sociedade, e as mulheres – viúvas ou solteiras – que, pela falta de um companheiro masculino, deixam de corresponder ao papel social e religioso da procriação. Dessa forma, o grupo social ao qual o narrador-personagem se integra é estigmatizável e, por conseguinte, propenso à exclusão social. “Velhos” e “solteironas” são, também, personagens marcados pelo medo. Nesse sentido, eles contrastam com o narrador que, jovem, quer saber o que são e o que fazem os carros-recolhedores que, à noite, sugam as pessoas e desaparecem com elas. A curiosidade do narrador, sua inquietação vai, deste modo, defrontar-se com a covardia dos outros,

conformados ao medo, pois, conforme o conto, os carros-recolhedores são aquilo que todos veem, mas sobre o qual não se atrevem a falar, seja por proibição ou prudência⁴⁰.

A descrição dos carros-recolhedores é feita, no texto, do ponto de vista de um olhar ingênuo, para o qual a beleza do espetáculo de sua ação camufla o horror de sua função repressiva, até então, desconhecida pelo narrador personagem:

Encolhi-me na entrada de um edifício onde, devido às sombras da noite e da iluminação escassa, julgava que eles não poderiam me ver. À parte o medo, achei bonito o carro. Quando o vi surgindo no começo da rua, varando a névoa, todo vermelho e luminoso, não pude deixar de pensar que se tratava de uma das coisas mais belas que já havia visto. Quase não havia ruídos: a sua chegada era anunciada pela iluminação excessiva – além de dois grandes faróis dianteiros, havia uma série de luzes fortíssimas na parte superior e posterior do carro. Eu não podia ver os condutores, as portas não se abriam nunca e o brilho das luzes não permitia ver seus rostos. Adivinhei, porém, que usavam os uniformes do comando-geral (ABREU, 2007, p. 111).

Os gestos de encolher-se e esconder-se para espiar os carros indicam, junto com o medo, a curiosidade quanto ao evento e toda a atmosfera mágica criada em torno dele. A falta de ruídos esperados pela movimentação dos carros sugere o chegar em surdina, sem levantar suspeitas, uma chegada marcada pela surpresa propiciada pelas fortes luzes que rompem a escuridão. Aqui, a luz amplia o espetáculo. A cor dos carros, vermelha, seduz, mas, também, sugere o perigo iminente. O excesso de luminosidade impossibilita o narrador-personagem de ver os condutores dos carros, conferindo-lhes anonimato e fazendo com que adquiram, com isso, uma natureza coletiva. Contudo, o protagonista sugere que sejam militares em razão do uso, por ele adivinhado, de uniformes do “comando-geral”.

O uniforme indica um pertencer a alguma instituição ou entidade socialmente reconhecida. O comando-geral, citado pelo protagonista faz referência à manutenção da

⁴⁰ Esse clima de tensão que ambienta a história narrada no conto remete à repressão política e à censura no contexto da ditadura militar, que combinou mecanismos de repressão, terror e vigilância, cuja “arbitrariedade e [...] violência do Estado ditatorial não se limitaram ao combate à esquerda organizada, operários, estudantes e intelectuais, projetando-se sobre outros setores da sociedade e espalhando um clima de medo, insegurança e intranquilidade” (HABERT, 1994, p. 29). O medo é um motivo forte neste conto de Abreu.

ordem social e sua função, como o conto esclarecerá, é intervir nas mobilizações e protestos contra a ordem dominante. Dessa forma, a presença dos carros enfatiza o clima de repressão e a vigilância constante, deixando implícita a existência do descontentamento de alguns e a decisão, por parte do comando-geral, de combatê-los. Nesse sentido, a função dos carros-recolhedores representa, no conto, uma afirmação do poder que se quer absoluto, que não admite críticas, questionamentos, diálogo. A função repressiva dos carros, evidente no fato de que sugam as pessoas para desaparecer com elas, tem, no texto, um caráter autoritário, representando, para o poder que dela se utiliza, uma ideia de “limpeza social”. Tal ideia é, evidentemente, fascista.

Entre o medo, o fascínio e a curiosidade, o narrador percebe não estar sozinho na rua: em cada esquina havia um grupo de pessoas silenciosas e sem movimentos que usavam roupas brancas, pessoas tão belas quanto os carros:

As luzes batiam em seus rostos tornando-as sobrenaturais, apenas o rosto pálido e a veste branca contra a escuridão [...] No momento em que essa luz incidiu sobre seus corpos, pareceram paralisadas. Em seguida duas comportas abriram-se nos lados do carro expelindo uma espécie de vento que sugava as pessoas. Observei que elas não lutavam nem gritavam, embora suas bocas se abrissem e seus braços ensaiassem alguns movimentos descontrolados (ABREU, 2007, p. 112).

Por meio da vestimenta branca se identificam, no conto de Abreu, todos os “descontentes”, trata-se da identificação social daqueles que se opõem ao sistema vigente, os que protestam pacificamente. O branco sinaliza a indignação contra a opressão, simbolizando a paz que caminha em oposição à repressão política. A brancura das vestes encontra-se também na palidez dos rostos, fazendo da imagem exterior reflexo do próprio interior e vice-versa. A palidez sugere, ainda, a morte simbólica dos descontentes, aqueles cujos sonhos e ideais foram frustrados, os que, num agora angustiado e sem esperança, caminham rumo à morte física num protesto final.

A ida das pessoas em direção aos carros parece, no texto, um acontecimento mágico, pois é descrita como uma espécie de abdução para dentro dos veículos. Até onde os olhos do narrador conseguem enxergar, é uma experiência passiva e, aparentemente, sem nenhuma violência, visto que não há fugas ou qualquer pedido por socorro por parte daqueles que vão ao encontro dos carros. Depois de sugadas para dentro dos veículos, as portas dos carros-recolhedores se fecham, dando continuidade à ronda. Os carros param mais adiante, em outras esquinas, para repetir os mesmos movimentos. Vendo a cena, de repente, o narrador-personagem julga compreender uma porção de coisas como as lágrimas de sua mãe e os olhos assustados das pessoas. Neste momento em que o passado vem à tona por meio da memória, imagens embaralhadas transpassam seus pensamentos, tornando-se impossível transpô-las em palavras. Se, como argumenta Marilena Chauí, “a memória é [...] inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoou ou passa” (CHAUÍ, 2001, p. 126), a memória, também, liga-se à experiência do choque, ou seja, a “impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma [...] porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

Com o despertar de sua consciência, o narrador-personagem deixa de sentir medo e passa a caminhar em direção aos carros. Como ele está, neste momento, vestindo calça e camisa escuras, o carro-recolhedor apenas analisa seu corpo e vai embora. A escuridão, aí, o protege de ser recolhido, mas se revela signo de concordância com a opressão política e social. Opõem-se, no conto, o branco, que remete à paz e à luz, e o preto/a escuridão, que simbolizam a alienação, a violência, a repressão e o medo. Vestir preto, no texto, é, de alguma forma, estar de acordo com a ordem opressora. Opondo-se ao preto, a cor branca é, no conto, um signo que manifesta a insatisfação com o momento vivido, um modo de assumir uma posição de oposição, uma identidade estigmatizada de subversivo, de “desviante”.

Segundo Gilberto Velho (2004), o termo subversivo, em qualquer contexto, indica aquele que ameaça o *status quo*, sendo marcado por conotações de grande periculosidade. Para os grupos dominantes, o subversivo é sempre perigoso, não apenas pela ameaça que sua imagem e ações provocam, mas por atentar contra certos valores e instituições mantenedores de uma determinada ordem na sociedade. Dessa forma, os subversivos “ao questionar os domínios e criticar os papéis, põem em dúvida uma ordem e concepção de mundo que devem ser vistas como naturais e indiscutíveis” (VELHO, 2004, p. 64). A esse “tipo” de indivíduo ou grupo ameaçador, a ideologia dominante impõe uma identidade radical e estigmatizada de “traidores”, sugerindo que, antes de vir a “contaminar” a sociedade, deve ser identificada e eliminada para o bem-estar social. Esta tarefa é atribuída a grupos de extermínio que, em tempos de repressão política, realizam uma espécie de “limpeza social” para a continuidade da ordem dominante. Vale ressaltar, ainda, que dificilmente se imagina uma ação subversiva individual. A ideia de “subversão” é sempre vista em articulação a outros indivíduos, grupos ou movimentos mais ou menos clandestinos, fazendo com que se atribua àqueles considerados suspeitos uma identidade estigmatizada sem que estes, ao menos, tenham consciência plena disso, restando-lhes o risco de serem vítimas de violência.

Ao estabelecer uma oposição entre as pessoas que vestem branco e os carros-recolhedores, o conto alude à ação da repressão política realizada, considerado o seu contexto de produção e publicação, na ditadura militar. Segundo Nadine Habert (1994), o final dos anos 60 e início da década de 70 foi um período marcado pelos efeitos da repressão e da violência políticas. Grupos paramilitares e parapoliciais, vinculados à ditadura, realizaram ações violentas, quando um clima de medo e insegurança não apenas entre as categorias eleitas como potencialmente subversivas pela ditadura (estudantes, políticos de esquerda, artistas, intelectuais), mas entre a população de uma maneira geral. O conto explora este clima de medo e repressão, assinalando um destino infeliz – a morte por assassinato organizado sob

a forma de ação patrocinada pelo “comando central” – para aqueles que se recusaram a pactuar com a opressão.

A estigmatização, neste conto, difere um pouco dos processos de estigmatização que estudamos até agora. Nele, ela resulta de uma escolha, não do estigma nem da estigmatização, obviamente, mas de uma escolha da consciência crítica do narrador protagonista. Ele escolhe vestir branco, ele escolhe protestar, integrar-se aos que rejeitam, pacificamente, o poder opressivo. A oposição entre o gesto pacífico do protesto, uma escolha da consciência, e a brutalidade da repressão que tal gesto sofre, destaca a iniquidade do poder que se sustenta pela violência e pelo autoritarismo.

Sem saber bem o porquê, o narrador-protagonista afirma ter certeza, a certa altura, de que havia se tornado um descontente. Na noite seguinte, ele se veste de branco – “veste” uma identidade considerada socialmente contestadora e/ou subversiva – e vai na mesma esquina da Rua X, à mesma hora e aguarda até ver a luminosidade do carro-recolhedor expandir-se pela rua.

Ao vestir a camisa branca, a personagem deixa o conformismo de lado e coloca em evidência o seu descontentamento. Ao tornar-se um descontente, o narrador-personagem se identifica, via semelhança ideológica, com aqueles que vestem branco, o que não acontecera anteriormente, quando, ao trajar uma roupa comum, escura, fez com que o carro-recolhedor reconhecesse, nele, apenas a semelhança com aqueles que compactuam com o sistema vigente.

Valendo-nos de Erving Goffman (2004), podemos reconhecer o vestir branco, aí, como um estigma “desacreditável”, ou seja, aquele que poderia ser ocultado, mas que o narrador-personagem opta por mostrar, tornando-se, com isso, prontamente reconhecido. Nesse sentido, ao controlar as informações sobre si, o indivíduo pode fazer com que os outros pensem determinada coisa a seu respeito a partir de certos símbolos e comportamentos que

adota. Desse modo, “quando uma pessoa chega em presença de outra, existe, em geral, alguma razão que a levou a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir (GOFFMAN, 1996, p. 13-14), razão, esta, intencionalmente projetada pelo narrador-personagem, pois ao optar por vestir branco (protestar), a personagem principal faz com que sua exposição rompa com sua identidade social anteriormente “posta”, que, uma vez identificada como contrária às expectativas dominantes, passa a ser caçada e punida.

Compreendendo a real função dos carros-recolhedores, o narrador-personagem se vê diante do extermínio da vida. De acordo com Cruz-Neto e Minayo (1994), o extermínio é parte de um projeto político de um ou mais grupos que tomam para si o direito e o poder de selecionar elementos da sociedade para serem expulsos ou exterminados, estabelecendo uma clara distinção ideológica: os considerados “bons” e aqueles considerados “maus”. A ação sistemática de recolhimento dos carros é, no conto, o dado que evidencia que eles estão a serviço de uma política de extermínio. Nesse sentido, os carros-recolhedores aludem às políticas de extermínio do nazismo e do fascismo.

Os efeitos da opressão e da violência se fazem sentir logo que o narrador é sugado pelo carro-recolhedor. Ele não tem força para resistir ao vento que o suga, e, curiosamente, perde a voz: “O mesmo vento. Senti-me flutuando no ar, gritei, mas nenhum som saiu de minha boca. Tentei segurar-me no poste, mas o vento cada vez mais forte me obrigava a abrir os dedos e, cada vez mais, a flutuar. Então penetrei pela comporta aberta” (ABREU, 2007, p. 113). O grito sem som se torna, aí, uma metonímia. Ele sinaliza a impotência e a capitulação diante do horror.

Dentro do carro, tateando a esmo pelo escuro, o protagonista sente seus pés tocarem algo macio. Reconheceu ser outro corpo, talvez de uma jovem, a julgar pelos cabelos compridos e a pele lisa. Apesar da tentativa de estabelecer uma comunicação, por mais que a personagem abrisse a boca nenhum som saía, mergulhando-a cada vez mais fundo na

incerteza e no medo. A mudez dos capturados pelos carros-recolhedores revela, como dissemos, a impossibilidade de defesa por parte dos vitimados pelo poder repressivo. O choro da jovem, de remorso ou de inocência, comove o narrador, que a abraça, fazendo do gesto acolhedor uma forma de demonstrar solidariedade, gesto, este, que é desfeito pelos novos corpos que caíam sobre eles a cada vez que as portas se abriam, sinalizando o grande número de “desviantes” capturados pelas autoridades: “abraçei-a [...] e permanecemos juntos até que as comportas tornaram a se abrir e novos corpos caíram sobre nós. Eram muitos. Várias vezes o carro-recolhedor parou, e de cada vez novos e novos corpos entravam. Já não conseguíamos mais nos movimentar” (ABREU, 2007, p. 114).

Dentro do carro, tudo se resume à escuridão: não há portas nem janelas, apenas um silêncio absoluto e corpos se debatendo a cada solavanco ou guinada súbita “como se fôssemos um único organismo, composto de inúmeros braços, pernas e cabeças, harmonizados por um pensamento comum” (ABREU, 2007, p. 114). Formando um “único organismo” cada indivíduo perde sua identidade pessoal para se tornar uma generalização, pois, por mais que possam ser diferentes uns dos outros, o estigma que os rotula – subversivo – acaba por reduzi-los a uma mesma identidade estigmatizada: “Nos afastam uns dos outros, nos emaranham como fios de uma teia soprada pelo vento. Mal posso distinguir a mim mesmo dos outros” (ABREU, 2007, p. 14). A redução dos descontentes a um “único organismo” e a construção de uma imagem deformada e monstruosa comparada a uma teia sujeita à ação do vento reforçam a ideia de fragilidade dos que tentam resistir. Essa imagem monstruosa condiz, também, com os horrores sofridos pelos estigmatizados como subversivos, bem com a morte em massa dos descontentes. No conto, inerente à ideia de “limpeza social” protagonizada pelos carros-recolhedores encontra-se a banalização da vida e da morte, ou, em outros termos, se impõe a desumanização das relações e, também, dos

comportamentos e ações sociais, reduzindo a vida, diante do poder repressor, a uma instância descartável.

O destino dos descontentes é a morte numa vala comum – nova alusão do texto a métodos de execução em massa realizados por regimes totalitários –, um desaparecimento programado:

Os dedos estão ensangüentados, meu corpo exausto. Outras carnes roçam a minha, bocas, seios, braços, olhos. Guardo nos dedos um punhado de cabelos que não são meus. Não resisto mais. Ao passar, alguém se agarra em mim, carregando-me junto. Vamos abraçados [...] Lá embaixo, as cobras e as lanças. Venenosas, agudas. Abraço com força meu camarada e fecho os olhos como se gritasse. Como se pudesse gritar (ABREU, 2007, p. 114-115).

Antes da morte, o gesto do abraço demonstra o desespero, o medo de morrer e, também, a solidariedade que se mantém firme mesmo quando o fim é inevitável. O narrador abraça um corpo desconhecido, mas seu semelhante no ideal que os une. O desespero se mistura aos fragmentados corpos que seguem rumo ao fim. A imagem de lanças pontiagudas anuncia o futuro derramar de sangue, as feridas mortais e dolorosas. Somam-se às lanças, as cobras, símbolo do perigo, da morte, e, também, do mal. A imagem final hiperboliza o destino infeliz dos que resistem ao poder autoritário, e, por resistirem, são rotulados de subversivos e eliminados. Note-se que o narrador e seus companheiros são jogados vivos num poço de lanças e cobras – imagem da crueldade.

O assassinato dos considerados subversivos compactua, no conto, com a ideia de um estado de “normalidade” do todo social idealizado pelo poder opressor: a ausência de qualquer protesto, o conformismo social e político absoluto. Segundo esta visão, o extermínio dos indesejáveis não é senão uma ação lógica a ser realizada para implementar e manter a ordem dominante. Não deixa de ser curioso o fato de que as ações repressivas são, no texto de Abreu, protagonizadas por carros-recolhedores e não por personagens humanas com rosto e

identidade definidos. O anonimato do poder opressor ganha, deste modo, valor de covardia que conta com o medo e o silêncio coniventes.

Ao final do conto, tudo o que resta é o silêncio, indicativo do genocídio dos descontentes. Se como já dito, o silêncio pode ser interpretado como uma experiência de choque que impossibilita o indivíduo de verbalizar os horrores vividos, ele, também, pode ser visto, no conto, como a impossibilidade de defesa daqueles capturados, histórias que nunca puderam ser ouvidas em virtude das mortes prematuras, dos misteriosos “desaparecimentos”.

Fadados ao final trágico dos que são marcados como subversivos, a imagem que fica dos mortos é a de seres desprotegidos, inocentes, pertencentes a outra realidade: “Parecem crianças. Não: parecem seres de um outro mundo, um mundo futuro. Ou um mundo que não foi possível” (ABREU, 2007, p. 114).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises dos contos escolhidos foi possível apreendermos as diferentes manifestações da exclusão social: a expulsão, a privação, o silenciamento, a omissão, a segregação, a violência, a humilhação, o rompimento de laços afetivos, o trancafiamento em prisões e hospícios e a eliminação – simbólica e física – do espaço social compartilhado, desdobramentos, estes, presentes nos quatro núcleos temáticos propostos: estigmatização por orientação sexual; estigmatização por nacionalidade; estigmatização por sexo e, finalmente, estigmatização por não integração ao *status quo*. Vejamos:

No primeiro núcleo, a exclusão social recai sobre aqueles cuja orientação sexual torna-se um estigma: a suposta e/ou afirmada homossexualidade. Este núcleo é composto pelos contos: “Aqueles dois”, “Terça-feira gorda” e “Pela noite”. Em “Aqueles dois”, quando as personagens secundárias da narrativa impõem a Raul e Saul a identidade estigmatizada de homossexuais, a exclusão se manifesta sob a forma de olhares enviesados, piadas insinuatoras e, por fim, na demissão de ambos da repartição. Contudo, neste conto, ocorre, também, um processo de auto-exclusão protagonizado pelas personagens principais cujo reconhecimento mútuo e gradativo faz com que, aos poucos, elas se afastem dos demais, ao mesmo tempo em que afastam os outros de si. Em “Aqueles dois” o preconceito e a intolerância em relação à homossexualidade torna-se relevante na medida em que não é confirmado o relacionamento homossexual entre Raul e Saul, apenas, sugerido, em decorrência do recurso da ambiguidade.

Em “Terça-feira gorda”, a identidade social estigmatizada é revelada desde o início da narrativa quando um homem deseja outro homem em pleno baile de carnaval. A festividade carnavalesca, que se supõe ser o lugar em que “tudo é permitido”, se mostra um dado irônico,

uma vez que mesmo o carnaval preserva determinados valores de uma sociedade patriarcal tradicional segundo os quais certas “imoralidades” protagonizadas por indivíduos do mesmo sexo são inaceitáveis. A exclusão social é representada, no conto, inicialmente, a partir dos espaços que oscilam entre o salão, onde a festa ocorre, e a praia, lugar escolhido pelas personagens principais para a concretização do desejo carnal. Desse modo, se num espaço fechado, o salão, o casal é reprimido e sancionado por olhares reprobatórios, empurrões e gozações, a ida para um espaço aberto, a praia, é colocada como uma alternativa, visto que o envolvimento homossexual fere a moral da “normalidade” heterossexual que se encontra no salão. Entretanto, mesmo vivendo sua sexualidade fora da vigilância dos “normais” no salão, o casal é perseguido e agredido fisicamente por indivíduos anônimos, cuja raiva e violência culmina na morte por espancamento do acompanhante do narrador-personagem, eliminando simbólica e literalmente, a alteridade.

Já em “Pela noite”, último texto analisado sobre o estigma da homossexualidade, Pérsio e Santiago, os protagonistas da narrativa, mostram pontos de vista opostos a respeito da aceitação da própria sexualidade. Na pequena cidade de Passo da Guanxuma, as vozes das meninas, metáfora da opinião social, impunham a Pérsio uma identidade social estigmatizada, condenando-o com o rótulo de “fresco”. A agressão verbal que o estigmatiza no convívio social faz com que a personagem se reprima e se auto-exclua cada vez mais, encontrando uma solução, apenas, com sua mudança para a cidade grande, lugar privilegiado do anonimato. A metrópole, que, num primeiro momento, parece acolher as diferenças, abriga um poderoso e ambíguo mecanismo de auto-exclusão: a existência de guetos/bares *gays*, uma segregação que separa a alteridade da “normalidade”, permitindo acolher a diferença a partir da marcação evidenciada de seu estigma, ou seja, ela “aceita” a diferença desde que confinada a lugares específicos, ocultando-a dos “normais”, contraste que pode ser visto, por exemplo, nas expectativas comportamentais esperadas daqueles que frequentam uma “pizzaria normal”. O

confinamento em guetos/bares *gays* sugere uma imagem homogeneizada dos confinados, evidenciando uma separação entre “nós” e “eles”. No entanto, o preconceito existe, também, no próprio meio homossexual, no qual as distinções incidem em relação ao *status*, à idade, à classe social, à profissão e outros – relação, esta, exemplificada na diferença com que Pérsio, crítico de teatro, trata Carlinhos, um jovem ator em início de carreira.

A possibilidade do ocultamento do estigma em relação à orientação sexual é abordada de forma diferente em “Aqueles dois”, “Terça-feira gorda” e “Pela noite”. No primeiro conto, a homossexualidade é apenas sugerida e a sanção reside nos olhares insinuadores, piadas ambíguas e na demissão dos protagonistas; em “Terça-feira gorda” a manifestação pública de afeto e desejo entre dois homens é duramente punida com a violência física que culmina na morte por linchamento, sem chance de defesa àquele que julga poder desfrutar dos direitos que supõe comuns a todos. Por sua vez, a homossexualidade, em “Pela noite”, aparece como um signo ambíguo, encontrado em traços de anti-homossexualidade e, mesmo, homofobia de Pérsio, na representação calcada nos estereótipos que reduz o homossexual a uma caricaturação (Carlinhos); e, por fim, na representação de um homem másculo, Santiago, que não corresponde aos estereótipos comuns aos homossexuais masculinos, aceitando e vivenciando sua orientação sexual sem traumas ou culpa. Note-se, ainda, a existência de uma marca textual, comum aos três contos, que enfatiza a estigmatização da homossexualidade: o “ai-ai”, expressão de desdenho e ofensa que agride os homossexuais ou aqueles considerados como tal.

No segundo núcleo, as vítimas das manifestações da exclusão são os jovens estrangeiros *hippies*. Participam deste núcleo os contos “London London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”, contos, estes, cujos narradores protagonistas estão fora do país de origem, o Brasil, vivenciando, pois, a estigmatização de ser estrangeiro imigrante ilegal em Londres. A vida fora da terra natal não se mostra fácil, tanto que ambas as personagens

protagonistas trabalham faxinando casas de senhoras inglesas, um trabalho considerado “inferior” tal como a concepção que as personagens inglesas tem a respeito do protagonista estrangeiro. Nestes contos, a exclusão social pode ser vista em práticas quase que xenofóbicas, tais como, a agressão verbal, a construção da imagem do estrangeiro como alguém perigoso e inferior, a falta de acolhimento e de oportunidades, a ameaça de deportação, as humilhações, o desprezo, entre outros.

Os contos “O príncipe Sapo” e “Dama da noite” constituem o terceiro núcleo no qual as personagens principais são mulheres de meia-idade em busca do amor, de um companheiro que preencha o vazio de suas vidas solitárias. Em “O príncipe Sapo”, o grande objetivo de Teresa, personagem principal, é conseguir se casar. Contudo, desprovida de beleza física e já com certa idade (estigmas), ela é rejeitada pelos homens da cidade e por seu primo Gonçalo, amor platônico de sua vida. No conto, é atribuída a Teresa a identidade estigmatizada de “solteirona da janela verde”, ela é vítima dos comentários maldosos e dos olhares enviesados dos parentes. Condicionada aos ensinamentos e ideais de uma educação tradicional patriarcal, a personagem principal luta dentro de suas possibilidades, mesmo que, para isso ela seja censurada por seus familiares, que passam a considerá-la frígida, cínica e louca. Entretanto, mesmo tentando, Teresa não consegue romper com o círculo família-igreja-cidade pequena e, fracassada na tentativa de unir-se em matrimônio, ela se vê fadada a conforma-se à identidade social de solteirona.

Diferentemente de Teresa, a protagonista de “Dama da noite” não se prende às tradições e, nos domínios da noite, ela sai, de bar em bar, à procura de seu “Verdadeiro Amor”. No conto, a Dama se diz “fora da roda”, metáfora para se dizer excluída socialmente, mas, por vezes, almeja um lugar na grande “roda” (sociedade). Ela é excluída, entre outras coisas, por não se enquadrar na idealização da mulher para casar: jovem, casta e bela, cuja função é a de ser obediente ao marido, limitada ao cuidar da casa e dos filhos. Ao contrário, a

Dama da noite é uma mulher de meia-idade, solteira, independente, autônoma e sexualmente ativa, que diz não sonhar com união matrimonial, filhos, casa própria, dinheiro no banco... ela quer o grande amor de sua vida, a quem possa amar e ser amada. Nestes dois contos, Caio Fernando Abreu se mostra atento ao fato de que o casamento permaneceu um valor idealizado na formação da mulher e a estigmatização da mulher que não se casa, permaneceu também. Isso evidencia que, mesmo após o ingresso no mercado de trabalho e a liberação sexual, persiste, na sociedade, uma divisão que separa as mulheres em “comíveis” (para o sexo) e “casáveis” (para casar). Isso se torna mais acirrado quanto maior for a idade da mulher solteira.

No quarto núcleo, a relação identidade e exclusão sociais diz respeito àqueles não integrados ao *status quo*. Representam este núcleo os contos: “Retratos”, “O ovo”, “Uma história de borboletas” e “O poço”. Em “Retratos”, o narrador protagonista integrado à ordem social burguesa conhece um jovem *hippie* que o convence a fazer sete retratos, um para cada dia da semana. Num primeiro momento, as práticas de preconceito e exclusão são protagonizadas pelos vizinhos, moradores do mesmo prédio do narrador-personagem, e, também, pelo narrador que considera os *hippies* uma “massa colorida”, “sujos” e com “ar de drogados”. No decorrer da narrativa, seduzido pelo jovem *hippie*, o narrador procura acolher o jovem. Contudo, a aproximação gradativa entre um senhor que usa terno e gravata, com emprego e casa fixos, e um jovem *hippie* é mal vista pelos vizinhos que passam a excluí-lo do grupo social: as vizinhas não o cumprimentam e batem-lhe a porta, a secretária do escritório onde trabalha finge não conhecê-lo, o porteiro não o cumprimenta, o chefe acha-o doente, até chegar ao ponto em que os vizinhos fazem uma circular expulsando-o do próprio apartamento onde morava. No conto, os retratos evidenciam a morte simbólica da personagem principal e/ou lhe devolvem a sua verdadeira imagem social: participar do sistema equivale à morte de sua individualidade.

Em “O ovo”, um jovem, ao afirmar ver uma parede branca, que, segundo ele, todos os outros também viam, é duramente reprimido pelos moradores da pequena cidade onde morava, que, escandalizados quando ele revela uma verdade-tabu, passam a apontá-lo, ameaçá-lo, humilhá-lo cuspendo-lhe na cara e, por fim, o denunciam para “Os três”, identificados, no conto, como aqueles que mantêm a ordem dominante. Estigmatizada como “transgressor”, a personagem principal é excluída do contato social ao ser trancafiada em uma possível prisão ou, mesmo, um hospital psiquiátrico, lugar onde é mantida solitária e, ainda, torturada diariamente com choques elétricos até o dia de sua morte, cada dia mais próxima.

No conto “Uma história de borboletas” uma vez imposta a identidade social estigmatizada de louco às duas personagens principais da narrativa, a exclusão social se manifesta sob a forma de internamento em hospício, ou, em outras palavras, quando a expectativa social de comportamento “normal” é rompida, torna-se mais cômodo e mais fácil segregar e confinar a alteridade para que a vida social pareça transcorrer de forma saudável, sem danos para aqueles que, vivendo a alienação ou a “normalidade”, sintam-se confortáveis com a situação.

Por fim, em “O poço” o ingênuo narrador-personagem vindo do interior, fica maravilhado com o espetáculo dos carros-recolhedores que sugam as pessoas que vestem a roupa branca dos descontentes na esquina da rua X. Quando passa a entender o fenômeno que tanto admirava, ele decide manifestar seu descontentamento vestindo-se de branco, o que equivale a assumir e revelar a identidade social estigmatizada de “subversivo”. A exclusão social se faz, no conto, mediante a retirada dos estigmatizados do convívio social seguido do assassinato em massa que caracteriza o genocídio como última etapa da exclusão social.

De forma geral, as personagens de Abreu sobrevivem carregando as consequências de suas escolhas, estas, nem sempre condizentes com aquilo que é socialmente esperado. Sobre isso, Marco Aurélio Biermann argumenta que:

Depositárias de um poder maior – o da resistência à mediocridade que as cerca – as pessoas no universo ficcional de Caio Fernando Abreu fogem ao conformismo e conseguem sobreviver com suas dúvidas, interrogações e ansiedades, num espaço lúdico que projeta e mantém suspensa no ar uma aposta na dignidade humana, onde o espectro do trágico não impõe situações limites, pelo fato de o trágico ser o que desperta as alternativas de sobrevivência, e não força impulsora para o fim (BIERMANN, 1991, p. 56).

Nessa perspectiva, as personagens principais não se restringem ao comodismo, elas se posicionam e buscam afirmar seus ideais, mesmo quando não são compreendidas por aqueles que as cercam. Vale ressaltar, ainda, o trabalho de linguagem de Caio Fernando Abreu no qual as identidades de seus protagonistas envolvem processos de identificação por semelhanças e distanciamento pelas diferenças/estigmas que se constituem em alteridade em relação às demais personagens secundárias.

Como visto, a identidade social das personagens se apresenta e tende a se reapresentar como uma “mesmice” do indivíduo, cuja prática de re-posição é comumente vinculada a algo “dado”, ou seja, correspondente a uma identidade social estanque. Contudo, quando a reposição contínua de um papel social deixa de ser feita, instaura-se um rompimento entre as expectativas e comportamentos efetuados e, por conseguinte, um conflito nas relações sociais, representadas, nos contos, a partir das manifestações do preconceito e da intolerância frente às diferenças afirmadas e/ou sugeridas.

Segundo Antonio da Costa Ciampa (1994), a existência de um indivíduo é uma unidade da multiplicidade, torna-se possível nos apropriarmos, aqui, daquilo que Tomaz Tadeu da Silva (2007) denomina “filosofia da diferença”, ou seja, uma reflexão a respeito da diferença do múltiplo e não do diverso. Para o autor, a diversidade é estéril e estática, enquanto a multiplicidade é ativa, produtiva, “uma máquina de produzir diferenças” que são irreduzíveis à identidade: “a multiplicidade é um movimento. A diversidade reafirma o

idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico” (SILVA, 2007, p. 101).

Vistas como “diferenças diversas” as identidades podem ser tomadas como acabadas e passíveis de análise a partir de oposições binárias que veem a diferença, sempre, como um mero resultado em vez das múltiplas identidades sociais que constituem um indivíduo, recaindo, quando comparadas entre si, em diferenças *entre* identidades das quais sobressaem a alteridade em contraste com o que se julga como “normalidade”. No momento em que se concebe a identidade e as diferenças em sua multiplicidade como possibilidades, e não mais como uma característica que totaliza um indivíduo, torna-se possível uma libertação de preconceitos e estigmas, pois deixa-se de vislumbrar as diferenças *entre* identidades lançando um olhar para as diferenças *de* identidades. No entanto, uma vez normalizadas as atividades e as identidades sociais dos indivíduos, espera-se uma continuidade dessas identidades e de suas representações.

No decorrer do trabalho, apesar de a sociedade representada nos textos buscar um discurso pautado nas diferenças *de* identidades, a tendência que se comprova é a afirmação das diferenças *entre* identidades, culminando, deste modo, nas diferentes formas de exclusão social, uma vez que, a sociedade pode até aceitar – em maior ou menor grau – as diferenças, o que não é sinônimo de integrá-las socialmente.

Deslocando a atenção do “centro” para as “margens” da sociedade, os contos permitem compreender como o processo de exclusão social se articula com a estigmatização das personagens, impondo-lhes a partir de um estigma – seja constitutivo, seja adquirido por meio de um comportamento “desviante” – uma identidade social estigmatizada. As manifestações da exclusão são vistas, nos contos, tanto como uma forma de “punir” quanto de “justificar” a diferença, eliminando, do convívio social, a alteridade.

Sabendo do fato de que Caio Fernando Abreu é, não poucas vezes, classificado como um escritor de literatura *gay*⁴¹, foi possível mostrar, neste trabalho, que a temática “identidade, estigmatização e exclusão social” na obra do escritor gaúcho contempla, sim, os homossexuais, porém ela vai além, se mostrando mais abrangente e complexa, de forma a abarcar outras categorias identitárias passíveis de estigmatização e de exclusão: estrangeiros, imigrantes, *hippies*, mulheres de meia idade, solteiras, loucos, rebeldes, *outsiders*.

Uma última observação se impõe em nossas considerações finais: o reconhecimento de que o percurso desenvolvido neste trabalho não foi de todo completo. Privilegiamos, aqui, uma abordagem que colocou em destaque diferentes manifestações da exclusão, articulando-as aos processos de estigmatização sofridos e, também, embora de modo mais sutil, protagonizados pelas personagens principais dos contos. Reconhecemos, entretanto, que não exploramos certos aspectos importantes passíveis de vinculação à temática do preconceito e da estigmatização social na obra de Abreu, tais como, por exemplo, a referência às religiões afro-brasileiras (os orixás do candomblé e da umbanda), o misticismo, o orientalismo, a astrologia, a questão das drogas. Tais aspectos, se desenvolvidos, ampliariam em muito a extensão de nossa dissertação. Neste sentido, preferimos deixá-los intocados, registrando, aqui, a sua importância para o desenvolvimento de trabalhos futuros sobre a mesma perspectiva temática.

⁴¹ Rótulo, este, que o próprio escritor descarta em entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa: “Acho que literatura é literatura; ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Não acredito nessas divisões, o que existe é sexualidade” (BESSA, 1997, p. 43).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&P Pocket, 2002.

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&P Pocket, 2007.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Apresentação de Maria Adelaide Amaral. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Apresentação de Márcia Denser. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Apresentação de Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. Trad. Walter Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

AZULAY, R. D. História da sífilis. *Anais brasileiros de dermatologia*, jan/fev 1988. v. 63, n. 1. p. 3-4. Disponível em: <www.anaisdedermatologia.org.br/public/artigo.aspx?id=564> Acesso em jan/2009.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAPTISTA, Mauro. *Um mergulho pelos mistérios do cinema noir*. Mostra “Filme noir e suas fronteiras”. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG73019-5856,00.html/>. Acesso em jul/2008.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BHABHA, H. Interrogando a identidade: Franz Fanon e a prerrogativa Pós-Colonial. In: _____. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 70-104.

BESSA, M. S. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BIERMANN, M. A. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras – Universidade Federal de Santa Maria*, Edição 1, p.53-58, 01/1991.

BITTENCOUR, G. N. S. Caio: uma voz reconhecível. In: VÁRIOS AUTORES. *Autores gaúchos Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Age Editora, 1995. p. 20-21.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. (Org.) *et alii. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 53-80.

CARVALHO, L. C. C. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. 2003, 490f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHAUÍ, M. A memória. In: _____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001. p. 131-136.

_____. *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida*. 12.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANDT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIAMPA, A. C. Identidade. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 58-75.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Obra crítica/2*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roiman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 347-363.

COSTA, J. F. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

COSTA, M. P. F. Terça-feira grávida: o parir da violência. Encontro Regional da ABRALIC 2007, disponível em <www.abralic.org.br/enc2007/anais/64/19.pdf ->. Acesso em jan/2009.

CROCHIK, J. L. *Preconceito: indivíduo e cultura*. 2. ed. São Paulo: Robe Editores, 1997.

CRUZ-NETO, O.; MINAYO, M. C. de S. Extermínio: violentação e banalização da vida. *Caderno de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, n. 10, suplemento 1, p. 199-212, 1994.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivações e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006, 167f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua

Portuguesa) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, S.P.

_____. Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu. *Acta Scientiarum Language and Culture*, v. 30, n. 1, p. 97-107, 2008.

FAVALLI, C. F. S. Inventário de uma criação. In: VÁRIOS AUTORES. *Autores gaúchos Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Age Editora, 1995. p. 16-19.

FERRARIS, G. E. De Homero a Caetano Caio Fernando Abreu transita Londres em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. *O espelho de Bakhtin*. São Carlos/ SP: Pedro & João Editores, 2007. p. 335-344.

FISCHER, L. A. Caio F: herdeiro e inventor. *Bravo!*, n. 12, p. 53-61, 2006.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 15. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. Por uma vida não-fascista. Coletânea Michel Foucault Sabotagem, 2004. Disponível em http://www.4shared.com/document/0PVDx1iv/Foucault_Michel_-_Por_uma_vida.htm. Acesso em jan/2009.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. 36. ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2009.

FRANCO JUNIOR, A. Carpindo o próprio tempo: uma leitura de “Lixo e purpurina”, de Caio Fernando Abreu. *Revista Guavira*. n.7, p. 50-64, 2008.

_____. Intolerância Tropical: homossexualidade e violência em “Terça-feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, n. 1. Santa Maria, p. 91-96, 2000.

FERREIRA JÚNIOR, N. E. *Caio Fernando Abreu: a identidade (re)construída para além do arco-íris*. João Pessoa: Universitária, 2006.

FRY, P.; MAC'RAE, E. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo. Ed. 34, 2006. p. 49-57.

GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2004.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Raposo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. v. 2. Trad. Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, s/d.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 103-133.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

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

KAFKA, F. *A metamorfose*. Tradução, organização, prefácios e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LARROUSSE. *Grande enciclopédia Larrousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998. v. 3, 5, 19, 23 e 24.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, A metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. *London, London, ou a canção popular como marca identitária*. Disponível em: <sitemason.vanderbilt.edu/files/b67Ti0/Leal%20Bruno.pdf>. Acesso em fev/2008.

MAGRI, M. M. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. 2010, 198f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em língua portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo.

MARITNS, N. S. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

OLIVEIRA, R. D. de. A igualdade faz toda a diferença. In: Vários autores. *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997. p. 73-86.

PARKER, R. (Org.). *A aids no Brasil (1982 – 1992)*. Rio de Janeiro: Rulume-Dumará, 1994.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, V. F. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. 2008, 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

PORTO, A. P. T.; PORTO, L. T. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*, Curitiba. Edição 62. p. 61-77, 01/2004.

REEDIJK, C. C. *Sobre o amor que não ousa dizer o nome*. 2006, 178f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In _____. (Org.) *et alii. A personagem de ficção*. São Paulo: Boletim de Teoria Literária e literatura comparada n. 2, 1964, p. 07-41.

SCHWAB, G. *As mais belas histórias da Antigüidade Clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. Trad. Hildergard Herbold. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. v. 2.

SEBE, J. C. *Carnaval, carnavais*, São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, T. T da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

STRINATI, D. Cultura de massa e cultura popular. In: _____. *Cultura popular: uma introdução*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 19-59.

TAJFEL, H. *Grupos humanos e categorias sociais*. Trad. Lígia Amâncio. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 2. ed. São Paulo: Max Limonade, 1986.

VAINFAS, R. *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

VALENCIANO, F. M. Olhar sobre as margens: uma leitura de *Pingentes*, de João Antônio e *Zero grau de Libra*, de Caio Fernando Abreu. *Revista Crioula*, n. 02, novembro 2007.

VELHO, G. (Org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 6. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *Individualismo e cultura: notas da sociedade contemporânea*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VEYNE, P. A homossexualidade em Roma. In: VÁRIOS AUTORES. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Introdução de Georges Duby. 2. ed. Lisboa: Terramar, 1998. p. 77-86.

VIP A.; LIBI, F. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora da Bispa, s/d.

WANDERLEY, M. B. Refletindo a noção de exclusão. In: SAWAIA, B. (Org.). *As artimanhas da exclusão: análise e ética da desigualdade social*. 4. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2007. p. 16-26.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 7-72.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura