

**HOMOEROTISMO E MÁSCARA
NA ESCRITURA PROTEICA
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Rodrigo da Costa Araújo (FAFIMA)

rodrigoara@uol.com.br

[...] é proibido ou perigoso não usar máscaras.
Caio Fernando Abreu (1995, p. 52)

1. A escritura errante do desejo e das máscaras do Proteu reencenado

A escritura erótica de Caio Fernando Abreu (1948-1996), na virada do século XXI, trouxe a transgressão e a abolição de valores repressivos, possibilitando, além do questionamento do ser, novas formas de retratar o signo e a linguagem. A escritura, nesse sentido, retoma o corpo e o discurso da realidade, a carne-texto acometida pelo viés semiológico barthesiano do signo edênico de *Le plaisir du texte*, em que se assume e mascara a ficção como “*kama sutra* da linguagem” (BARTHES, 1973, p. 14).

Prisioneira do desejo, a poética do autor de *Pequenas epifanias* (1996) assume o caráter escritural da linguagem e a insis-

tência na teatralização, sugerindo um *eu* autobiográfico e cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. Nesse teatro escrito, em que se escreve como *performer*, a escritura se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. Esse viés performático de leitura e escrita e a presença do corpo surgem com grande força nas narrativas aqui abordadas. Por outro lado, sua poética consciente da própria artificialidade é semelhante ao erotismo, subverte o nível denotativo da linguagem, condena-se à transgressão, questiona a existência de proibições, implicando uma possibilidade de desrespeito à leitura linear e valores impostos.

Nesse sentido e assumindo esses olhares, o signo da máscara, como efeito semiótico, merece certa atenção nas transmutações dos personagens das narrativas aqui recortadas e comparadas a Proteu, “deus marinho capaz de transformar-se no que quisesse”, segundo Mário da Gama Kury (1994, p. 341). Pensando assim, surge, antecipadamente, uma indagação: o que é a máscara senão um corpo falso que se sobrepõe à face verdadeira? Simulacro, fetiche ou fantasia, ela faz parecer, ser aquilo que não é - algo fugidio, que se relaciona, ora com o jogo do duplo, ora com o discurso homoerótico. A máscara seria, então, outra face a recobrir aquilo que não é, uma constante procura, numa fonte que talvez seja vertiginosa e envenenada.

Sob disfarces, como alguns personagens de Caio Fernando Abreu, Proteu, segundo Chevalier (1998, p. 747):

[...] é dotado do poder de tomar todas as aparências que desejar: pode tornar-se não só um animal, mas um elemento, como a água e o fogo. Ele faz uso desse poder particularmente quando quer se subtrair aos indagadores. Pois ele possui o dom de profeta, mas se recusa a aconselhar os mortais que o interrogam.

Seu nome, segundo o *Dicionário Mítico-Etimológico*¹ de Junito Brandão (1991, p. 332) “costuma ser relacionado com protos, o primeiro, o que ocupa a primeira fileira, o que está à frente de”. Seria esse recurso ou estratégia textual uma primeira face, um primeiro sentido que esconde muitos outros nas narrativas do autor gaúcho?

Espelhos, reflexos, sombras de diversos planos inauguram imagens deformadas, caleidoscópios do mito de Proteu, numa leitura atualizada nas ficções de Caio, o que nas palavras de Barthes, pode ser lido como “um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 2003, p. 199) “ou um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível (*Idem*, p. 234). Se, a partir dessas afirmações, é possível entender que a ficção abreuliana é construída a partir de pactos/encenações², - através de diálogos entre autor, leitor e personagem, esta leitura que se volta para a

¹ Junito Brandão (*Ibidem*) registra que esta etimologia tem sido contestada. É possível que se trate de um nome egípcio.

² Remeto aqui ao clássico livro *O Pacto Autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008, p. 30) que entende o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura como objetos profundos da autobiografia, isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro.

descoberta de retratos -, ela é, também, uma partilha entre leitor sagaz e paciente, espécie de inventor de associações imprevistas (obtusas) e divulgador de um escritor que se revela como se novo fosse a cada associação inesperada.

Entre os disfarces do artista e do discurso, nessas leituras, há um cruzamento irônico de caminhos difíceis de mapear, porém ambos se mascaram para entreolharem-se com curiosidade e é difícil saber onde a enunciação do primeiro foi descoberta/construída pela sagacidade do segundo: nesse cruzamento, o autor é nome guardado no tempo, mas as leituras plurais são possibilidades de revelações do que está guardado, para a criação de um valor presente.

Esse jogo entre dissimulação e vida é, também, o jogo do narrador pós-moderno, que sabe que a literatura é ficção e que o “espetáculo torna a ação representação” (SANTIAGO, 1989, p. 51), e, por isso mesmo, traça retratos fugidios de Caio Fernando Abreu, apresenta imagens, ora em ruínas, ora em fragmentos, outras vezes irônicas e perversas³ que se desmoronam, passo a passo, a cada página de seus contos e crônicas. Nessa desintegração em sigilo, o autor deixa-se ver nos fragmentos, as ruínas daqueles retratos fragmentados, nos quais se autorrepresentou

³ Conceituo a escrita de Caio Fernando Abreu de *perversa* porque ele enreda e seduz o leitor, tal qual uma presa fácil de sua armadilha textual. Nela, o leitor se esbate num estado de extremo mal-estar pós-moderno que é compensado, ao mesmo tempo, por uma envolvente fruição. Ainda sobre o assunto, o filósofo Patrick Vignoles, em seu livro *A Perversidade*, afirma: *A perversidade é o mal que pode tomar a máscara do bem, da inocência assim como do crime* (VIGNOLES, 1991, p. 78) *O perverso 'diverte-se' com demolir o mundo humano, como se recusasse fazer parte dele ou como se fosse impotente para nele integrar-se* (*Idem*, p. 67)

para um leitor virtual. Suas ficções ao mesmo tempo se somam e se contrapõem à obra, referenciando à impossibilidade de uma verdade preexistente e capturável.

Tratar da sua obra íntima, sem *voyeurismo*, supõe, antecipadamente, um esforço de exegese para compreender como as narrativas homoeróticas de Caio Fernando Abreu conceptualizam o mundo a partir das realizações da ordem do secreto, de suas situações de vida, da participação na sociedade e no mundo público. A obra íntima, produzida à margem do convencional, movida por uma verborragia da subjetividade, é um campo fértil para o traçado da história da autorrepresentação das marcas do homoerotismo e de sua construção identitária no gênero. Portanto, seus textos devem ser vistos como parte de uma trama discursiva e erótica em cuja teia se alojam as estratégias, conscientes ou instintivas, para a construção da imagem-de-si e de um nome identitário.

2. A dupla cifra da escritura e o jogo dos signos

Escrever é abalar o sentido do mundo, aí, fazer uma interrogação *indireta*, que o escritor, em vista de um suspense derradeiro, abstém-se de responder. A resposta é dada por cada um de nós, que para aí transporta sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo do escritor é infinita: não se para jamais de responder ao que foi escrito longe de toda resposta (BARTHES, 1987, p 5).

A leitura do conto *O rapaz mais triste do mundo* parece montar, em forma de jogo espelhado, como os personagens são

apresentados pelo escritor, sugerindo que se trata da mesma pessoa. O adulto, nesse caso, seria a projeção de um jovem.

[...] esse homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito, mas o suficiente para algumas piadas patéticas. Sobre esse espaço vazio de cabelos no alto da cabeça caem as gotas de sereno, cristais de névoa, e por baixo dele acontecem certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão. E acende um cigarro molhado, ele ergue a gola do impermeável cinza até as orelhas. Nesse gesto, a mão que segura o cigarro roça áspera na barba de três dias. Ele suspira, então, gelado (ABREU, 1988, p. 57-58).

Justamente por apresentarem semelhanças, os dois personagens atraem-se, aproximam-se como reverso – uma espécie de inversão temporal como nas narrativas cinematográficas.

E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só [...] (ABREU, 1988, p. 65).

Apesar de serem separados fisicamente, quando se encontram, os personagens experimentam um processo de reversibilidade, no qual um anula o outro: contaminam-se, imiscuem-se, completam-se. Alia-se, ainda, a esse processo de dupla forma simbólica da representação, o tom confessional e memorialista que a narrativa desmembra, através de um fluxo fílmico.

A trajetória começa com a personagem ainda jovem e termina quando ela, através de uma memória cinematográfica, atinge a idade madura, diante de uma cena de bar. A itinerância da personagem pressupõe além de um jogo do duplo, a passagem do tempo. Tanto esse, como muitos outros personagens de

Caio, em constante mutação, que habitam o universo ficcional de sua poética, são seres cuja memória se encontra em processo de decomposição, a caminho da inexistência.

Assim, é que o narrador-câmera, como num recurso fílmico à distância, fala de lembranças, de passado, de um modo complexo, que se mostra como instâncias de uma memória que se esvai. Nesse caso, o espaço da identidade no conto só se constrói em fusão com a alteridade. Esse outro que se metamorfoseia nele mesmo, demonstra, desse modo, uma das facetas dessas múltiplas identidades que se confundem como Proteu. Nesse jogo da escrita ou da escrita como jogo, o narrador assume a importância da distância estética entre leitor e narrador, percebendo-se como câmera e pinçando, como *close*, o encontro do bar, ou seja, ele mesmo desdobrado e desdobrando-se em outros:

[...] eles se olham. Eles se acariciam mutuamente as mãos, depois os braços, os ombros, o pescoço, o rosto, os traços do rosto, os cabelos. Com essa doçura nascida entre dois homens sozinhos no meio de uma noite gelada, meio bêbados e sem nenhum outro recurso a não ser se amarem assim, mais apaixonadamente do que se amariam se estivessem à caça de outro corpo, igual ou diverso do deles – pouco importa, tudo é sede. De onde estou, vejo a alma dos dois brilhar (ABREU, 1988, p. 66).

Nesse conto, o protagonista parece tornar-se, apesar de seu duplo, a transparência de si mesmo, situação em que, transformando-se, imaginariamente, no outro, vive cinematograficamente outro papel – destaca-se de si mesmo, verifica e realiza-se, como Proteu, com sua capacidade de desdobrar-se, distanciar-se e de perceber, numa outra tela, sua condição de anda-

rilho e mutante. E por isso mesmo, em certa passagem, confessa que preparava um roteiro:

Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esses três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um - esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua própria sina. É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito [...].

Em *Retratos*, conto do livro *O ovo apunhalado* (1992), ressoa essa mesma indagação. Tudo faz lembrar *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde pelo tema do retrato, capaz de revelar a alma do retratado, certa espécie de antiepifania⁴ visual. O personagem, após seis retratos feitos em dias diferentes, um após o outro, percebe-se numa reflexão sobre a vida e sobre si mesmo.

As transformações dão-se aos poucos, conforme o personagem vai notando como os retratos são diferentes um do outro: a cada dia, *os esboços de si* mostram-se, através do processo de envelhecimento e de rarefação do corpo, a ponto de no sétimo dia, expor a face de um morto que confessa: “*Flor é abismo*, repeti. Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto” (A-BREU, 1992, p. 59). Escrito em forma de diário, *Retratos* é uma narrativa em primeira pessoa – um anônimo que absorvido pelo impessoal da fotografia, consegue revelar, em determinado momento, a sensação de estar morto. O Proteu-morto, portanto,

⁴ Antiepifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

encontra-se nas imagens de si, o estranhamento⁵ e a própria morte, por mais que tente fugir dessas imagens que o revelam. Ao olhar atentamente, o narrador abismado com ele mesmo comenta:

O centro é amarelo, cheio de grãos. As pétalas são brancas. Coloquei num copo com água e um comprimido dissolvido dentro, disseram que faz a flor durar mais. O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem a expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que é a minha cara mesmo. Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou freguês pode me retratar como realmente sou. (ABREU, 1992, p. 54)

Nesse fragmento, vendo-se Narciso, desenhado em flor branca despetalada e miolo amarelo, o protagonista narrando-se, ainda que em processo de envelhecimento, alia-se à delicadeza e a metáfora da flor, vê-se fragmentado e solitário e confirma, em outro dia, que parecia *um cadáver no retrato* (ABREU, 1992, p. 56). Enxergando-se em abismo pela imagem da margarida, o protagonista não poupa de se indagar “de repente lembrei do que ele disse no dia em que me deu a margarida. *Flor e abismo*. Ou seria: *flor é abismo?* Não lembro. Sei que era isso” (*Idem, ibidem*).

Desenhos, esboços inacabados, fragmentos, discurso em abismo reforçam especularmente, confissões de um narrador que se faz acreditar no eu, que está por detrás da máscara; na

⁵ A morte e o estranhamento, segundo a pesquisadora não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos*. (GOMES, 1999, p. 40)

ambivalência da sua natureza, o eu-narrador confirma afinal, a perturbante busca impossível. Múltiplo e ao mesmo tempo uno, os seus retratos acompanham a desconstrução do pensamento moderno, conjugado no reflexo e na fuga. Irremediavelmente narcísico, o narrador nesse conto, é a própria fuga. Os retratos esboçados pelo desenhista refletem e caracterizam a mobilidade, a oscilação, porque como água, ele se revê em movimento. Como espelho traiçoeiro, os retratos pela linguagem, instauram a escrita confessional e com ela, o jogo de fuga e da cristalização, pois o sujeito que não se reconhece nos desenhos, ou mesmo na cristalização da escrita, teme a irremediável fixação e nem sempre se vê retratado. Afinal, Narciso posto em *Retratos*, ainda que se deixe capturar em demolição pelo retratista, cristaliza-se, como preconiza o mito, na metáfora da flor.

Assim, desdobrando-se em Proteu, o sujeito que narra em *Retratos* reconhece-se como oscilante, dramático, em diálogo consigo mesmo e com suas múltiplas representações no diário visual, aceitando o eixo fora do centro e a dispersão, como exercício para se reconhecer. Memorialista, o narrador percebe-se desenhado e assume-se como ator da sua história, como *eu* flagrantemente, social. Ainda aqui, a metáfora pictórica que dá nome ao autorretrato e intitula o conto é rica em alegorias, pois como o pintor necessita do espelho para recriar a sua figura, também aquele que é pintado na tela/escrita se mira no espelho e se percebe múltiplo e em movimento como Proteu. Esse jogo revelado e instigador é o mesmo quando Eco diz que “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais

singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos, têm inspirado tanta literatura”. (ECO, 1989, p. 20). Sendo assim, o duplo, como *leitmotiv* da literatura, é um artifício bastante complicado, refere-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retomadas.

Em *Terça-feira gorda*, o personagem-narrador, como numa espécie de relato de experiência, registra o fascínio do jogo erótico e homossexual de um encontro seguido de homofobia explícita. Por meio do jogo e contraste mascarados/não mascarados e recursos irônicos, o personagem confere ao leitor uma experimentação de prazer e dor.

Foi então que percebi que não usávamos máscara. 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 devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 1995, p. 52).

Nesse conto, a encenação homoerótica marca com o corpo a liberdade de expressão, a fantasia e o mascaramento do carnaval, acreditando na entrega e no desejo absoluto. O texto, tramado pela multiplicidade dos sentidos, agencia e oferece pistas para o desenrolar da história.

Joga o espelho pra Iemanjá, me disse. O espelho brilhou rolando no ar, e enquanto acompanhava o voo 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 (ABREU, 1995, p. 52).

Na condição de brincadeira ou festa de carnaval e, portanto, protegidos com máscaras, os personagens ousam, em nome do desejo e da entrega, no último dia de carnaval, irem

mais longe. Tal atitude culmina na perseguição e violência. O carnaval, em *Terça-feira gorda*, alegoriza a própria tessitura de violência sombria mesclada a explosões circunstanciais de euforia e aparente desregramento que caracterizam, segundo Franco, “um modo de ser *alegre*, irresponsável e brutal” (2000, p. 20).

Na crônica *O rosto atrás do rosto*, a reduplicação, o duplo, o Proteu de muitas faces surge, tanto pela repetição estilística da palavra *rosto*, como pelas diversas e inúmeras metamorfoses que o personagem assume. A própria epígrafe, retomada no próprio corpo do texto, reduplica o título e o assunto que será tratado. O rosto que esconde muitos rostos, nessa crônica, retoma um Proteu fragmentado, angustiado e à procura de si - uma identidade fugaz e fugidia. A feitura do texto - envolvente e reflexiva -, semelhante à poética de Clarice Lispector-, instiga o leitor, através de inúmeras situações plásticas, a procurar suas faces no espelho - mesmo que não a encontre.

Através de um final inesperado, o leitor questiona-se sobre qual será o seu rosto e o que esse *possível* rosto tem a dizer, nas constantes repetições reiteradas pela busca agonizante. E ouve, pelas palavras silenciosas do narrador, embebidas de narcisismo e carregadas de um lirismo desolador que: “Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo. Inteiro e sem ferimento algum, [...] o próprio rosto vivo por trás da máscara morta de outro rosto” (ABREU, 1996, p. 37).

Esse jogo incessante de *eus*, de máscaras que se repetem utilizando sinônimos, poderia ser comparado ao artifício da *mise en abyme* que busca na escrita, na encenação e no abismo

dessa procura constante, um rosto que já está escrito e que é fruto, ele mesmo, de uma escrita, e que por sua vez transforma-se e desdobra-se desesperadamente – num desgaste de repetições e retomadas –, num jogo de decifração sem saber que também ele é escrito por alguém. Espécie de ficção e autoficção, esse jogo de máscaras, de personagens de ficção reduplicados de pessoas reais pode ser lido, também, pelo seu contrário: a realidade pode ser ficção. E neste caso, os próprios leitores serão frutos de uma *escritura* ou mesmo *escritos*, isto é, *personagens* de um teatro maior que é o mundo real. Nesse caso, aproximando-se de um Proteu, novamente arredio e transgressor, o leitor tem a estranha sensação, muitas vezes angustiante e vertiginosa, de também ser reduplicado pelo efeito do texto que, de certo modo, também o *ficcionaliza* pelo jogo estonteante de *mise en abyme*. Aliás, de modo geral a narrativa abreuliana explora o artifício da especularidade, em suas formas mais diversas.

Em *O rosto atrás do rosto*, as vertigens, retratos e deslocamentos reforçam que seu aparente ecletismo é, na verdade, fruto de uma estratégia concentrada, mas que não assume um determinado centro. Sem o centro, o texto, como o próprio autorretrato, assume e confirma a contradição entre esconder-se ou revelar-se, optando pela cena da linguagem, a cena do texto, a própria escritura. Nessa crônica, a técnica é utilizada como efeito de um retrato que se pretende traçar, um retrato dentro de outro retrato, como em enclave, uma fabricação com diversas linguagens ou uma narração secundária que se desenvolve a partir da ficção original. *Relato interno, duplicação interior*,

composição em abismo, construção em abismo, estrutura em abismo, narração em primeiro e segundo graus – todas essas denominações referem-se a uma técnica narrativa, inspirada em procedimentos encontrados nas artes plásticas (pintura) e, que, posteriormente e com as adaptações necessárias e especificidade de cada forma de arte, chegou à literatura e as outras linguagens (Cf. HEATH, 1974).

Na escrita cênica de Caio Fernando Abreu⁶, a máscara assume estratégica sígnica para, diante do palco, expressar certa realidade ou causar alguma impressão. Esse discurso, de certa forma, confirma que a arte deve evadir a realidade, oferecer novas visões através desse processo de imaginação ou mascaramento. De máscara, como no palco, os personagens abreulianos instigam representações de si mesmos, como afirma Bollon, ao estudar as máscaras: “são ficções que contamos aos outros de nós mesmos, representações que, mais do que uma *realidade*, se refletem umas as outras: verdadeiras *mentiras*” (BOLLON, 1993, p. 223).

A esses jogos de espelhos, instigando o leitor e o espectador mais atento, Lucien Dallenbach (1991), principal teórico desse conceito, chamou de *mise en abyme*⁷, que é “todo frag-

⁶ Para aprofundar essa discussão sobre o homoerotismo ler o ensaio de Silva (2009, p. 35-50)

⁷ A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. A definição que Dallenbach em *Le récit spéculaire* propõe para a *mise en abyme* ressalta que o fragmento reflexivo deve espelhar *conjunto do relato*, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação

mento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”, funcionando, nesse caso, como um reflexo ou espelho da proposta estética de Caio Fernando Abreu.

Alguns estudiosos acreditam que essa forma metanarrativa gera uma sensação de maior ficção (como se o leitor fosse ainda mais atraído para o jogo da criação e do pastiche), porém, alguns teóricos pensam que o recurso alerta o público e o leitor para a *irrealidade* da trama. Em Caio Fernando Abreu, essa escritura derradeira, em espiral, abismal e especular⁸ reforça, além desses olhares, também a duplicação ao infinito, a ficção de si, a reflexão por semelhança ou mesmo por contraste. Sempre num jogo de signos, de linguagem.

Outro conto extremamente irônico e que fala das diversas faces do homossexual é - *As quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake)*. A narrativa pode ser lida pensando, nas diversas metamorfoses de Proteu - uma forma de máscara das subdivisões do universo *fake*⁹ do homossexual masculino.

Ironicamente escrito em forma de lenda, o texto propõe uma rediscussão das categorias e o que elas trazem de consequência sócio-sexo-existencial para os que nela se enquadram, direta ou indiretamente. Nessa reflexão, segundo uma *lenda muito antiga*, o enunciador propõe quatro grupos distintos: o

e o código em que é feito o relato. Diz ele que: *Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código* (DALLENGACH, 1977, p. 62)

⁸ Essa mesma leitura pode ser melhor aprofundada no livro de Heath (1974).

⁹ Gíria utilizada pelos homossexuais para reforçar o aspecto artificial, falso do ser humano.

das Jaciras, o das Telmas, o das Irmãs e o das Irenes. As Jaciras seriam, segundo a *lenda*¹⁰, os homossexuais caricatos, assumidos e orgulhosos de sua condição. Seria um Proteu consciente – *adoram aparecer*. As Telmas seriam os homossexuais conflituados com a própria sexualidade, depressivos, muitas vezes alcoólatras. Aqui, teríamos um Proteu confuso, indefinido - nega ser homossexual, mas quando apresentam alguma manifestação de desejo, são extremamente erotizados.

Por outro lado, as Irmãs não se sabem homossexuais (ou fingem não saber), embora ninguém tenha dúvida em relação a isso. Esse seria um Proteu que não confunde ninguém, mas não se aceita. Segundo o texto, as Irmãs são pouco erotizadas e costumam ser muito afáveis. Por último, temos as Irenes - que não são os homossexuais assumidos, mas discretos, geralmente cultos, de bom nível social, parecem bastante tranquilos em relação a sua homossexualidade.

Proteu homoerótico, extremamente ambíguo e com várias facetas, representa nessa *lenda*, *quatro irmãos que atendem por nomes femininos* – ou seja, teatralmente falando, representação da representação. Segundo o narrador

As mutações são tantas quanto as do I Ching.¹¹, e há quem diga que essas novas identidades têm até nome, como as Juremas

¹⁰ Caio questiona o conceito de gênero textual, portanto, ora pode ser classificado como crônica, conto, depoimento, ora como *lenda* etc.

¹¹ I- Ching ou Livro das Mutações, segundo TEIXEIRA, p.108, é baseado em sessenta e quatro hexagramas, ou seja, sessenta e quatro figuras compostas de seis linhas inteiras ou divididas. A organização desses hexagramas revela o que o I-Ching tem a dizer. O princípio de constante mutação rege o livro.

(Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas, tipo Clovis Bornay).

Se, por um lado, o uso *fake* dessas máscaras ou brincadeiras levam a pensar na falta de subjetividade, por outro, elas instigam a reflexão de descrença, em que essas múltiplas faces assumiriam metáforas de desencanto com o mundo em geral.

A fragmentação da personagem (várias máscaras) é o tema por excelência desse novo Proteu no mundo da ficção de Caio Fernando Abreu, tendo como cenário um espaço esfacelado e caótico, que não se reduz às categorias da explicação racional. Esse tipo de captação do real realiza-se como um fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, prosa poética, tragicidade e duplicidade de si mesmo. O texto surge como um corpo cuja matéria prima (física) é passível de modelagem, efetivamente esse corpo-texto, também obra/objeto de Caio Fernando Abreu denuncia uma narrativa intencionalmente geométrica, exemplo máximo do conceito de *ornamento geométrico* levantado por Yuri Lotman, que, alterando hierarquias fixas, resulta numa recusa declarada às definições literárias estáveis, ou seja, “cria a ilusão de estrutura que parece reproduzir um texto discursivo-infinito” (LOTMAN, 1973, p. 59-60).

Esse jogo irônico leva-nos a pensar que um dos resultados dessa escrita que se efetua no espaço do texto é o da articulação de uma esfera de expressividade que se liga mais ao leitor do que à personagem como representação. Trata-se, pois, de uma articulação que visa à construção de efeitos, à combinação de notas teatrais que causem uma impressão no receptor. Um

nível, que, em última instância, desloque o sentido da dimensão da realidade da personagem para o leitor, que exalte a enunciação em si. Os efeitos estéticos desse jogo é levar o leitor a participar das situações textuais ora aplaudindo-as, ora questionando-as ou colocando-se a si mesmo como parceiro em um jogo que lhe permite esgueira-se do processo de criação literária.

Não importa o prisma sob o qual o Proteu se mire, o tema da mutação, – perfazendo os caminhos do *l'obvie et l'obtus*¹² – mostra-se associado à dicotomia vida/morte ou nas transmutações desencadeadas num desfecho epifânico, constante em várias narrativas de Caio Fernando Abreu.

3. (In) conclusões: tentando capturar um Proteu

Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca [Caio Fernando Abreu. *Cartas*. p. 367].

Os jogos narrativos de Caio Fernando Abreu, como as transmutações de Proteu, assumem, nesse viés, o sentimento da pós-modernidade: a incerteza, a relatividade e o provisório. Tudo indica um esgotamento do modelo, que nos vem desde os gregos, da tentativa de apreensão da realidade por meio da razão, ou mesmo, uma sensação de certeza que tudo é signo ou

¹² Aqui fiz alusão ao clássico livro de Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Paris. Seuil. 1982.

imagem, reforçando o discurso da era do simulacro no pós-moderno apontada por Baudrillard.

Como é regra neste tempo de exceções, não há consenso sobre a existência dessa queda em direção aos simulacros hiper-reais. Hutcheon diz que “apenas descartar a realidade, conforme faz Baudrillard, não equivale a provar que ela foi degenerada transformando-se em hiper-realidade”¹³, em vez disso, a pós-modernidade

sugere que tudo aquilo que sempre tivemos para trabalhar é um sistema de signos, e que chamar a atenção para isso não é negar o real, mas lembrar que apenas atribuímos sentidos ao real dentro desses sistemas de significação (HUSTEON, 1991, p. 16).

Acompanhando essa discussão, a narrativa transgressora do autor de *Morangos Mofados* (1995) tem esse jeito quebradiço e apressado de Proteu: desfilam pelos seus textos personagens sem contorno e não é raro o leitor estranhar os finais em aberto, por outro lado, sobram brincadeiras com a linguagem, neologismos, gírias e palavrões, pastiches, colagens e clonagens. Essa narrativa, ainda, não hesitará em mesclar o tom formal e o sofisticado, com termos chulos, nem em incluir citações pop e características do mundo cinematográfico ou outras características destes tempos de hipertexto. As situações narradas re-

¹³ Em toda a parte, segundo Baudrillard, o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. p. 36

luzem como *flashes* do cotidiano, como cenas vistas rapidamente num *zapping*¹⁴ pela televisão ou num *link* de internet.

É preciso considerar, no entanto, que, apesar da dimensão da reprodutividade estar presente no duplo, nele sensivelmente percebe-se a alteridade como marca, uma produtividade que se elabora, como proposto por Barthes em *S/Z*, que entende que a obra não é, ela se elabora em relação a outra estruturação (dando-lhe diversas leituras nos textos *legíveis* ou efetuando uma reescritura nos textos *escrevíveis*). Tanto nas narrativas de Caio Fernando Abreu, como na eterna intenção de capturar a imagem que Proteu assume, no furacão do olho vertiginoso e contemporâneo, uma recepção construída sobre o conceito backthiniano de dialogismo, tudo assemelha-se com colagem, fragmentos, reminiscências, citações, epígrafes que proporcionam a combinação de signos que caleidoscopicamente, permitem visualizar o significado, apreender uma gestualidade.

Na visão dupla e proteica do mundo, a paródia e a ironia *camp*¹⁵ (sempre em perspectiva polifônica¹⁶) passam a ser uma

¹⁴ Como se estivesse com um controle remoto na mão passeando por inúmeros canais de televisão. É uma atividade sem rumo. Uma atividade de expectativa na qual tentamos encontrar algo.

¹⁵ *Camp* – Termo segundo Susan Sontg é utilizado para mapear uma espécie de subjetividade gay existente em alguns objetos artísticos ou uma forma de sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espirituoso para entendidos e outro, mais pessoal, para leigos, p. 325. *Notas sobre Camp*. In: *Contra a Interpretação*.

¹⁶ Considerando-se que a ironia está sendo concebida como forma interdiscursiva, como interdiscurso cujo sentido necessariamente advém de um imbricamento contraditório que conta com a convivência e com a memória do enunciatário para se realizar como tal, os diferentes mecanismos de produção estão sendo considerados como di-

visualidade do significado, traços do discurso homoerótico, que se quer construir. São signos discursivos que permitem apreender uma realidade, ao mesmo tempo que criam discursivamente uma realidade às avessas; reforçados como subtexto –, numa espécie de colagem, de montagem de sentidos ora densos e condensados, ora mascarados –, narrações de retratos. No jogo do duplo, a linguagem dialógica e os signos do homoerotismo assumem, com Proteu reencenado, representações concentradas, crises de significados, estranhamentos de percepção, desafios de leitura. Por força da ironia, ora da estrutura sagaz que as narrativas abreulianas são moldadas, ora da força da paródia que elas aludem, a dinâmica do *recorte colagem* monta uma visão carnavalesca de mundo, muitas vezes questionando o poder da época ou o discurso conservador em relação a sexualidade.

Lendo os escritos de Caio Fernando Abreu parece que somos sempre outro, ou outra representação, ou mero desdobramento. Várias hipóteses se apresentam sobre o tema, e inclusive a possibilidade de existência de uma espécie de eu profundo, algo escrito com sangue e lido em rememoração, isto é, reescrito e lido continuamente em constante transmutação. A sua escritura revela, comparada a Proteu, as várias formas simbólicas de representação, configurando, assim, um processo de significação sempre em aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ferentes formas de citação, como estratégia de combinações de vozes. (BRAIT, 1996, p. 196).

ABREU, Caio F. *Morangos mofados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *O ovo apunhalado*. São Paulo: Sciliano, 1992.

_____. *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Org. de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. As quatro irmãs (psicoantropologia fake). In: *Caio 3D: O Essencial da Década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOLLON, Patrice. *A moral de máscara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em *Terça-feira gorda*, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, n. 1, 2000.

GOMES, Adriana Castilho. *A poética da felicidade*. Dissertação (de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

HEATH, Stephen. *Vertige du déplacement*. Lecture de Barthes. Paris: Fayard, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad.: Ricardo Cruz: Imago, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

MORICONI, Ítalo. (Orgs.) *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MUCCI, Latuf I. O jogo do duplo. In: _____. *Estudos comparados: literatura, cultura, deslocamentos*. Porto Alegre: Geografias Literárias e Culturais, 2003.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 38-52.

SILVA, Antonio de Pádua D. da. Quando a questão estética entra em cena: considerações teóricas sobre a Literatura Brasileira de Temática Homoerótica. In: ____; PEREIRA, F. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 35-50.

_____. e PEREIRA, F. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009.

TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu: uma leitura de mutação e palimpsesto em Ovelhas Negras*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC, 1997.

VIGNOLES, Patrick. *A perversidade*. Tradução: Nícia Adan Bonati. Campinas: Papirus, 1991.