

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

FLÁVIA MERIGHI VALENCIANO

TRAVESSIAS SOLITÁRIAS:
UM ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS
DE JOÃO ANTÔNIO E CAIO FERNANDO ABREU

São Paulo
2010

FLÁVIA MERIGHI VALENCIANO

TRAVESSIAS SOLITÁRIAS:

**UM ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS
DE JOÃO ANTÔNIO E CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^a Dr^a Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Valenciano, Flávia Merighi.

Travessias solitárias: Um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu / Flávia Merighi Valenciano; orientador: Vima Lia de Rossi Martin. -- São Paulo, 2010.

111 f.

Dissertação (Mestrado)--Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura brasileira. 2. Personagens. I. Título. II. Martin, Vima Lia de Rossi.

CDD 869(.8992)

Flávia Merighi Valenciano

Travessias solitárias: Um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Anna Justina, Maria Rosa,
Osvanir Luiz e Rafael.

AGRADECIMENTOS

À professora Vima Lia de Rossi Martin, cujos primeiros ensinamentos iniciaram esta travessia.

Ao Julio Groppa Aquino, companheiro de epifanias, que me revelou a obra de Caio Fernando Abreu.

À minha avó Anna Justina, que nunca deixou de me olhar.

À Maria Rosa e ao Osvanir, responsáveis por meu amor pelos livros e pelas letras.

Ao Rafael, por estar sempre ao meu lado.

Aos meus tios Vera Lúcia e José Justino, pelo apoio desde que cheguei em São Paulo com todos os meus sonhos.

Ao Lucas, à Luciana e à Naélia, pela compreensão.

Ao Fábio, pelo silêncio e pelo olhar.

Ao Fabio, por todas as leituras generosas e conversas produtivas.

Aos professores Hélder Garmes, Emerson Inácio e Marciano Lopes.

Às professoras Ana Maria Domingues de Oliveira, Laura Padilha, Salete de Almeida Cara e Tania Macêdo.

Aos pesquisadores orientados pela professora Vima Martin, por todas as discussões substanciais e decisivas sobre a obra de João Antônio.

À Érica e à Avani, que são partes da fase mais importante da minha pesquisa.

À tia Neusa Raquel, à tia Dida e à Renata, à Ariella e ao Ditto.

Agradeço ainda à Universidade de São Paulo por minha formação, tanto por meio dos livros e bibliotecas quanto pelos corredores e gramados.

Tudo que não invento é falso.

Manoel de Barros

RESUMO

VALENCIANO, F. M. **Travessias solitárias: um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu**. 2010. [111] f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Os projetos literários de João Antônio e Caio Fernando Abreu complementam-se ao representarem, de diferentes maneiras, o indivíduo marginalizado nas grandes cidades, problematizando o contexto histórico e social de produção dos textos e priorizando o trabalho com a linguagem e a criação ficcional. Para uma melhor compreensão das obras desses dois escritores brasileiros, realizamos um estudo comparativo entre suas personagens, bem como uma reflexão sobre alguns de seus contos. Inicialmente, foram analisados dois textos que possuem como tema central a postura diante da escrita. São eles: o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), de João Antônio, e a “Carta ao Zézim” (1979), enviada por Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido. Em seguida, o primeiro capítulo apresenta um estudo comparativo dos contos “Galeria Alaska”, de João Antônio, e “Caçada”, de Caio Fernando Abreu, narrativas que tratam de questões relacionadas ao homoerotismo. O segundo capítulo realiza uma comparação entre dois contos protagonizados por personagens femininas marginalizadas: “Mariazinha tiro a esmo” e “Dama da noite”, respectivamente de João Antônio e Caio Fernando Abreu. Por último, seguindo a mesma ordem de autoria, o terceiro capítulo analisa os contos “Três cunhadas – Natal 1960” e “Creme de alface”, os quais discutem a inserção social da classe média.

Palavras-chave: João Antônio, Caio Fernando Abreu, Personagem, Marginalidade social, Conto brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

VALENCIANO, F. M. **Lonely crossings: a study of the characters of João Antônio and Caio Fernando Abreu.** 2010. [111] f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The literary projects of João Antônio and Caio Fernando Abreu complement each other, once they represent, in different ways, the outcast in big cities, bringing up for discussion the historical and social context of the texts and prioritizing their work with language and fictional creation. For a better comprehension of the works of these two Brazilian writers, a comparative study among their characters was conducted along with a reflection on some of their stories. At first, two texts were analysed in their central theme, which focuses on the posture before the act of writing: the essay “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), by João Antônio, and “Carta ao Zézim” (1979), sent by Caio Fernando Abreu to José Márcio Penido. Next, the first chapter shows a comparative study between “Galeria Alaska”, by João Antônio, and “Caçada”, by Caio Fernando Abreu, narratives about questions related to the homoeroticism. The second chapter draws a comparison between two stories which has marginalized female characters as protagonists: “Mariazinha tiro a esmo” and “Dama da noite”, by João Antônio and Caio Fernando Abreu, respectively. Finally, following the same order of authorship, the third chapter is about “Três cunhadas – Natal 1960” and “Creme de alface”, which discuss the social insertion of middle class.

Keywords: João Antônio, Caio Fernando Abreu, Character, Social marginality, Contemporary Brazilian short story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
NADANDO CONTRA A CORRENTE: O HOMOSSEXUAL ÀS MARGENS	27
O tema do homoerotismo: dois lados da mesma moeda	40
SEM CARINHO, SEM COBERTA: A MULHER ÀS MARGENS	46
As personagens femininas e suas urgências	60
ESPELHO DESFOCADO DA BURGUESIA: A CLASSE MÉDIA E SEUS IMPASSES	76
De rancores e migalhas: o avesso e o direito da classe média	90
CONCLUSÃO: CONTESTAÇÃO E RESISTÊNCIA	97
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

As idéias, e as palavras que as transportam, mudam de significado quanto mais longe elas viajem – e viajar entre as casas dos consumidores satisfeitos e as moradas dos sem poder é uma travessia de longa distância.

Zygmunt Bauman

Em sua obra *Literatura comparada*, Tânia Franco Carvalhal afirma que “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAL, 2006, p. 6). Utilizar-se da comparação é hábito frequente em diferentes áreas do saber humano, inclusive na linguagem corrente, em que “o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso” (CARVALHAL, 2006, P. 6). Ou seja, a comparação é um meio e não um fim, mesmo nos estudos comparados.

Pautando-nos em tais considerações, realizaremos um estudo comparativo entre os contos de João Antônio (1937-1996) e Caio Fernando Abreu (1948-1996) que têm como foco os excluídos sociais e as situações vividas por parcelas marginalizadas da população nas grandes cidades. A escolha da comparação como método de análise das obras desses autores relaciona-se à necessidade de refletir não apenas sobre suas semelhanças, mas também – e principalmente – sobre suas diferenças, instauradoras de singularidades literárias (MARQUES, 1994, p. 54). Assim, tendo em vista o modo de construção das personagens, pretendemos demonstrar de que maneira as perspectivas críticas de João Antônio e Caio Fernando Abreu aproximam-se e distanciam-se, e, ainda, como o discurso

e a linguagem utilizados por eles estão intrinsecamente relacionados a suas perspectivas críticas e a seus projetos literários.

A análise dos aspectos referentes aos textos de João Antônio e Caio Fernando Abreu será realizada considerando seus contextos de produção, ou seja, o espaço da metrópole e os fatores políticos, sociais e culturais do período em que os autores escreveram e publicaram seus textos. Em seu livro *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido define literatura como

[...] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura *aspecto orgânico da civilização*. (CANDIDO, 2000, p. 23)

Não há como separar, portanto, a literatura de seu contexto histórico e social. Por isso, é indispensável refletirmos sobre fenômenos como a modernização e o intenso processo de urbanização que ocorreu no Brasil a partir do início do século XX, bem como sobre o *boom* literário da década de 1970, do qual João Antônio e Caio Fernando Abreu fizeram parte.

No Brasil, a noção de consciência urbana moderna nasceu simultaneamente à metrópole moderna no início do século XX, em São Paulo, que foi protagonista pela primeira vez em *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, obra publicada no mesmo ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna, marco inicial do Movimento Modernista brasileiro. Outra obra considerável da primeira fase do Modernismo é *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de

Antônio de Alcântara Machado, cujos contos tratam do cotidiano dos imigrantes italianos e dos ítalo-descendentes, descrevendo as impressões de uma São Paulo imersa na experiência da imigração italiana, que já começava a redefinir as características da cidade. No Rio de Janeiro, destacam-se as obras de Lima Barreto, como *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e de João do Rio, especialmente o livro de crônicas *A alma encantadora das ruas*. Desde então, o poder da metrópole de transformar as estruturas sociais acentua-se cada vez mais e é frequentemente tematizado pela literatura.

Em um ensaio escrito em 1959, Florestan Fernandes reflete sobre as transformações sociais na cidade de São Paulo, afirmando que correspondiam a “fenômenos sociais mal conhecidos” (FERNANDES, 1959, p. 24). Segundo o sociólogo, São Paulo encontra-se em uma posição geográfica favorável à sua expansão, o que a torna “um centro natural de confluência das atividades de várias regiões prósperas do Estado de São Paulo” (FERNANDES, 1959, p. 24). O mesmo ocorria, em meados do século XX, com outras capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro.

Contudo, Fernandes considerava as condições para o crescimento de São Paulo negativas e até impróprias. Com o aumento intensivo da população, a industrialização e a urbanização, diversos problemas vieram à tona, como a alteração da configuração ecológica e, principalmente, as *diferenças sociais*. Dentre outros fatores, a distribuição desigual da renda evidenciou os drásticos contrastes sociais, mais acentuados nos países de economia capitalista, como é o caso do Brasil. Nas palavras do autor,

A conseqüência grave dessa situação possui duas polarizações distintas. De um lado, ela favorece a coexistência do luxo com a miséria nas suas formas mais extremas. De outro, ela reduz, consideravelmente, a influência dinâmica das tensões e conflitos nas relações das classes sociais. Tensões e conflitos perdem muito do seu caráter social construtivo, *afetando mais as margens da luta pela subsistência e da sobrevivência* que a reconstrução social e a democratização das formas de participação social da cultura, da riqueza e do poder. (FERNANDES, 1959, p. 32)

O fato de uma classe extremamente rica e de classes menos abastadas ocuparem esse mesmo espaço urbano, que crescia rápida e desordenadamente, contribuiu para que as diferenças socioculturais aumentassem no mesmo ritmo em que crescia a cidade.

Portanto, a partir dos escritores brasileiros do início do século XX anteriormente mencionados, a literatura nacional ganha cada vez mais críticos dessa crescente urbanização, como Rubem Fonseca, Plínio Marcos, Ignácio de Loyola Brandão, João Antônio e Caio Fernando Abreu, dentre muitos outros. De modo geral, os escritores que utilizam a metrópole moderna como cenário de suas narrativas também refletem sobre sua miséria, sua desigualdade social, a extrema injustiça que sofrem os mais pobres, a degradação humana e os diversos tipos de preconceito.

As décadas de 1960 e, em especial, 1970 foram marcadas por inúmeras transformações na literatura nacional, resultantes, principalmente, do autoritarismo político e da censura, práticas frequentes no contexto da ditadura militar. Um exemplo dessas transformações é o *boom* literário dos anos 70, referente ao surgimento de uma nova geração de escritores que se dedicava sobretudo ao

conto e que instaurou, na ficção, uma “pluralidade de gêneros”, como esclarece Antonio Candido em sua reflexão sobre a narrativa contemporânea:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. [...] A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos de 1950, sobretudo o Concretismo [...]. (CANDIDO, 2006, p. 253)

A incorporação desses elementos à narrativa e a transgressão no âmbito da linguagem, dentre outras características, revelam, para Candido, uma “literatura do contra”, caracterizada por sua oposição à escrita elegante, à convenção realista, à lógica narrativa e à ordem social, sem, contudo, a manifestação clara de uma posição política. O autor denomina esse modo de fazer ficção de “realismo feroz”, o qual, em suas palavras,

[...] corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal –, apesar do arrocho do regime militar. (CANDIDO, 2006, p. 257)

A vida na cidade constitui-se, pois, como matéria-prima da literatura que se forma a partir da década de 1970, em que se privilegia a narrativa em primeira pessoa com o objetivo de transmitir os acontecimentos diretamente pela

personagem, sem interrupções entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 2006, p. 257). Quando a narrativa é em terceira pessoa, o autor geralmente abre espaço à voz da personagem por meio do discurso direto ou do depoimento, recursos bastante utilizados por João Antônio em seus contos.

Sobre esse contexto de produção literária, há, segundo pensamos, duas reflexões que dialogam com a obra dos escritores aqui estudados, bem como com seus projetos literários: o ensaio “A nova narrativa”, de Antonio Candido, e o estudo de Flora Süssekind intitulado *Tal Brasil, qual romance?*. Com base nessas duas importantes reflexões sobre a “nova literatura” brasileira, pretendemos discutir a relevância dos projetos literários de João Antônio e Caio Fernando Abreu, os quais, a nosso ver, complementam-se ao representarem, de formas diferentes, o indivíduo nas grandes cidades, trazendo à tona questionamentos latentes em seu contexto histórico e social – como jornalistas que foram – e priorizando o trabalho com a linguagem e a criação ficcional – como escritores consagrados que se tornaram. Por meio do estudo comparativo entre suas personagens, pretendemos apontar aspectos das obras desses dois escritores que as fizeram resistir ao tempo, esquivando-se da “ideologia naturalista” e preservando suas características ficcionais.

Em “A nova narrativa” de Antonio Candido, referente à resistência das novas obras literárias ao tempo, o autor afirma que é preciso “[...] refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação, que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo” e que, na “[...] luta contra a pressa e o esquecimento rápido, exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda” (CANDIDO, 2006, p. 259). Assim,

o autor sugere que, por esse motivo, os livros mais interessantes da nova literatura pertençam a não-ficcionistas ou, ainda, não sejam obras de ficção.

A discussão estabelecida por Flora Süssekind em seu estudo sobre o romance brasileiro destaca que o Naturalismo é uma estética recorrente em nosso sistema literário que se instala na busca de uma nacionalidade genuína. A autora procura demonstrar que, após surgir, no século XIX, com os romances de cunho cientificista, o Naturalismo retorna em outros dois momentos: no romance regionalista de 1930 e no romance-reportagem da década de 1970. Segundo Süssekind, a estética naturalista perdurou na literatura brasileira sustentada por dois alicerces: o discurso científico (no século XIX, o cientificismo biológico-positivista; em 1930, as ciências sociais; em 1970, a “ciência” da comunicação jornalística) e a concepção de linguagem como espelho do real, a qual implica o apagamento das marcas ficcionais. Baseada nesses dois preceitos, a produção naturalista se autodenominava representante legítima da nação, seguindo as lógicas “tal pai, tal filho”, “tal autor, tal obra”, “tal Brasil, tal romance”. Para a autora, a razão da presença recorrente do Naturalismo em nossa literatura está em sua veia ideológica, que encobre as reais diferenças econômico-culturais marcantes no país.

Buscaremos demonstrar, portanto, que os textos de João Antônio e Caio Fernando Abreu resistem ao tempo, na medida em que abordam questões urgentes referentes ao indivíduo e à sociedade, e trabalham estilisticamente tanto na forma quanto no conteúdo, sem exagerar nos recursos, mas também sem se tornarem textos meramente referenciais.

Para melhor compreender os “pressupostos” da criação ficcional de cada escritor, julgamos relevante evocar dois textos de sua própria autoria cujo tema central é a postura diante do ato de escrever. Trata-se do ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), de João Antônio, e da “Carta ao Zézim” (1979), enviada por Caio Fernando Abreu a seu amigo e jornalista José Márcio Penido.

O ensaio de João Antônio é uma espécie de manifesto em que o autor lança uma proposta: a configuração de uma escrita comprometida com uma realidade social nacional localizada à margem. Essa proposta correlaciona-se com outros fatores, tais como a aproximação a padrões textuais (como o romance-reportagem), o *New Journalism* e, principalmente, o comprometimento com uma escrita menos beletrista. No ensaio, o autor identifica a narrativa plural da década de 1970 como uma literatura empenhada em “radiografar o Brasil”, retomando paradigmas textuais realistas. Diz João Antônio:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro pra fora. [...] Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira [...]. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição *intelectualizada* e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida.

Tudo isso não deveria. Afinal, a literatura brasileira que ficou teve uma seiva, antes de qualquer outra qualidade. [...] sempre produzida por uma atitude de caráter, de análise crítica e crítica realista [...]. (ANTÔNIO, 1976b, p. 143-144)

Surge, desse modo, o narrador-repórter, que deve imergir na convergência da função literária e jornalística; surge, pois, a figura do escritor-jornalista combativo, comprometido em “radiografar” as realidades brasileiras e

representado, principalmente, pela figura do repórter. João Antônio sugere, em “Corpo-a-corpo com a vida”, a ruptura da demarcação impositiva entre texto jornalístico e literário, e, em especial, o enriquecimento da própria escrita por meio da imersão na realidade, ou seja, pela prática da reportagem (CORAÇÃO, 2009).

A carta de Caio Fernando Abreu a José Márcio Penido relata a criação do livro *Morangos mofados*, publicado em 1982, descreve a admiração do escritor por Clarice Lispector e Dalton Trevisan, e estimula o amigo jornalista a escrever. Ao responder aos questionamentos de seu interlocutor distante sobre como escrever, Caio Fernando Abreu diz:

Você quer escrever. Certo, mas você *quer* escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que *tem* que escrever? [...] Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel Britto Velho, “apaga o cigarro no peito / diz pra ti o que não gostas de ouvir / diz tudo”. Isso é escrever. Tirar sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. (ABREU, 2002a, p. 517-518)

É nítido que tanto a forma do texto de Caio Fernando Abreu quanto sua perspectiva sobre o ato de escrever diferem das de João Antônio: Caio Fernando Abreu prega uma escrita mais intimista, “de dentro pra fora”, enquanto João Antônio defende a revelação de realidades brasileiras “vistas de dentro pra fora”. Ou seja, nesses mesmos textos que tratam da escrita, nota-se que forma e conteúdo estão profundamente ligados, verificando-se um processo de

metalinguagem em ambos; assim, as diferenças que apontamos tornam-se mais evidentes quando se faz uma análise comparativa. Tais diferenças, porém, não afastam Caio Fernando Abreu de seu compromisso com a situação dos excluídos sociais, com as realidades apontadas por João Antônio; contudo, o mergulho a fundo em suas próprias experiências, muitas vezes extremas, e nas experiências de seus amigos mais próximos, escritores ou não, define a forma do texto literário do escritor gaúcho. Ao longo de nosso estudo comparativo, pretendemos trazer à tona de que modo a experiência de cada um dos escritores influencia a formação de seus projetos literários, considerando o pressuposto de que João Antônio conviveu com os marginalizados sociais que ficcionalizou. Não se trata, no entanto, de basear nosso estudo da obra joãoantoniana apenas em suas experiências pessoais, já que, como aponta Cássia Alves Ferreira,

Esta relação entre escritor e obra é um tanto delicada quando se trata de um escritor como João Antônio. Repórter, jornalista, cronista e crítico, estamos diante de um observador que capta os burburinhos de certos ambientes e filtra esta realidade através de seus escritos. (FERREIRA, 2008, p. 26)

Sabemos que a figura do escritor João Antônio sempre foi rodeada de polêmica, especialmente com relação à autopropaganda que ele costumava empreender; por esse motivo, o cuidado constante com a análise de sua obra a partir de sua biografia é essencial. Caio Fernando Abreu também tem, em suas próprias experiências, a fonte de sua ficção, mas diferencia-se de João Antônio na medida em que suas experiências relacionam-se mais a vivências inscritas em sua subjetividade e em seu próprio corpo, ao passo que as experiências do

escritor paulista estão ligadas à observação por meio do exercício da reportagem. Observemos que, na “Carta ao Zézim”, Caio Fernando Abreu sugere a José Márcio Penido que beba na mesma fonte que a sua:

Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto. Sobretudo, não se angustie procurando-o: ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do in-consciente. (ABREU, 2002a, p. 518-519)

A partir dos conselhos que dá ao amigo, podemos inferir que aspectos centrais da vida de Caio Fernando Abreu são matéria essencial de sua própria literatura, sendo inevitável, em alguns momentos, associar sua vida à sua obra. É o caso de seus textos cujo tema gira em torno da situação extrema da AIDS, escritos em uma época em que homossexuais e bissexuais eram frequentemente vistos como merecedores da morte pela doença. Essa literatura que traz à tona fenômenos extremos aproxima-se da “literatura de urgência” defendida por Italo Moriconi:

[...] literatura de urgência seria a leitura crítica, reflexionante, de textos autorais, ficcionais ou não, e de narrativas de trajetórias de vida / fala / escrita em que se tematizam fatos extremos experienciados pelo autor enquanto pessoa física. Na cena da teoria, está em pauta a relação entre vida e escrita. Na cena de um campo delimitado de questões, está a escrita como registro, gráfico, sintoma, estilização, encenação, dramatização de uma experiência extrema. Sim, trata-se de um gênero discursivo, o da

escrita da urgência, e, no campo por ele definido, inclui-se a escrita da AIDS, a balada vivida do HIV em sua transliteração gráfica, seja ela conceitual ou poética. (MORICONI, 2006)

A literatura de urgência, mais especificamente a escrita da AIDS, constitui parte importante da obra de Caio Fernando Abreu, e Moriconi a associa com aquilo que chama de “condição homossexual orgiástica”. Em outras palavras, a escrita da AIDS, na obra de Caio Fernando Abreu, seria apenas um traço dessa condição homossexual orgiástica, vista por Moriconi como condição realmente extrema e por meio da qual a literatura do escritor gaúcho afirmar-se-ia enquanto literatura da urgência. Porém, em nosso estudo comparativo, pretendemos demonstrar que a escrita da AIDS não está apenas ligada a essa condição, que tanto marcou a geração de Caio Fernando Abreu, mas também a outras situações, como é o caso da relação da doença com as mulheres, evidenciada principalmente nas personagens femininas do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*.

O gênero conto é privilegiado pelos escritores devido à sua maior representatividade do cotidiano. Segundo Flávio Aguiar, João Antônio não poderia ser romancista, já que “seu estilo é adequado à forma catastrófica do conto, que conta sem contar, revela pelo que oculta, até o momento final, quando o desenho se completa e o segredo se revela” (AGUIAR, 1999, p. 116). Tal consideração também pode ser aplicada ao exercício de escrita de Caio Fernando Abreu, que elege o conto para discutir conflitos sociais, políticos, existenciais e comportamentais. Sobre a escolha de Caio Fernando Abreu por esse gênero, Bruno Souza Leal afirma que, como seus contemporâneos, o autor “[...] tem a

temática urbana, a vivência de uma época à qual se busca incorporar/retrabalhar via literatura o exercício de uma narrativa curta” (LEAL, 2002).

Com relação à construção das personagens, acreditamos que as elaboradas por João Antônio e Caio Fernando Abreu aproximam-se da reflexão de Ángel Rama acerca da objetivação que deve perseguir o romancista e, assim entendemos, os ficcionistas de modo geral:

Esse é o triunfo da objetivação que o romancista deve buscar: o funcionamento dos personagens, suas situações, embora particulares, estão sutilmente implicadas no processo da sociedade como um todo, respondem a ela não como meros elementos determinados, como meras conseqüências esquemáticas, mas sim no diálogo vivo que todo homem estabelece com seu tempo, fazendo com que este exista porque ele existe previamente. (RAMA, 2001, p. 91)

As personagens de ambos os autores representam, sem dúvida, a interlocução do homem moderno com seu tempo, compondo o cenário das grandes cidades ainda que às margens dele.

Pautaremos nosso estudo comparativo das personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu nos ensaios “Literatura e personagem” (1988), de Anatol Rosenfeld, e “A personagem do romance” (1988), de Antonio Candido. Em seu texto, Anatol Rosenfeld afirma que as personagens são as principais responsáveis pela ficcionalidade da obra literária, pois são elas que, com maior nitidez, tornam a ficção patente e a constituem; é por meio delas, portanto, que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. Segundo Rosenfeld, a personagem literária é caracterizada por pertencer a um mundo mais fragmentário do que o mundo empírico, constituindo-se em um ser esquematicamente configurado, tanto no

sentido físico quanto no psíquico. A construção de uma estética da obra ficcional é outra questão essencial apresentada por Rosenfeld, que julga cada descrição realizada pelo autor como sendo de suma importância para a composição dessa estética, primordial na obra ficcional. Para Rosenfeld, a personagem integra-se à estética apresentando papel fundamental na composição da obra ficcional, uma vez que representa seres humanos de contornos definidos e definitivos, vivenciando situações exemplares de maneira exemplar. Assim, de modo bastante semelhante aos seres humanos, as personagens encontram-se integradas em um grande tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, política e social, tomando determinadas atitudes em face desses valores.

Antonio Candido trata especificamente da personagem do romance, a qual, segundo ele, é uma entidade fictícia que vive os fatos que compõem o enredo. Segundo ele, a personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo da arte novelística moderna, mas somente adquire pleno significado no contexto em que está inserida. Pode-se dizer que, para Candido, o romance possui suas bases firmadas na relação/afinidade entre o ser real e o ser fictício manifestado por meio da personagem. Enquanto na vida estabelece-se uma interpretação de cada indivíduo, conferindo certa unidade à sua diversificação essencial, no romance, o escritor estabelece a lógica da personagem. Essa personagem, mesmo tendo sido fixada coerente e definitivamente pelo autor, sofre variadas interpretações por parte dos leitores, pois é formada a partir de elementos reais, dos quais o romancista se utiliza para descrevê-la de um modo que dê a impressão de “vida”, permitindo diversas interpretações. No romance moderno, porém, o nível de complexidade da personagem fictícia aumenta, desaparecendo a idéia de um

esquema fixo, de um ente delimitado. Tal complexidade da personagem do romance moderno deve-se, principalmente, à revolução ocorrida no romance a partir do século XVIII e estendida até ao século XX, quando a estrutura da obra passa de enredo complexo e personagem simples para enredo simples e personagem complexa – uma mudança que seria resultante do esforço em se aproximar a personagem fictícia da pessoa real. Segundo Antonio Candido, é importante que a personagem tenha características que a identifiquem com um ser vivo, ou seja, que ela viva situações idênticas às reais e cotidianas vividas pelo seres humanos. Para tanto, é necessário que haja vínculos entre autor e personagem, de forma que o primeiro possa dar “vida” a esse ser fictício. Contudo, essas características dependem, em parte, da concepção que preside o romance, bem como da intencionalidade do romancista.

Para organizar nosso estudo comparativo, optamos por dividir o trabalho em três capítulos, cada qual referente a um par de contos, escolhidos de acordo com as características de suas personagens. O primeiro par é “Galeria Alaska” (1975), de João Antônio, e “Caçada” (1977), de Caio Fernando Abreu, narrativas que tratam de questões relacionadas ao homoerotismo. No segundo e no terceiro capítulos, os pares de contos a serem comparados são “Mariazinha tiro a esmo” (1975) e “Dama da noite” (1988), respectivamente de João Antônio e Caio Fernando Abreu, e “Três cunhadas – Natal 1960” (1975) e “Creme de Alface”, (1975)¹ seguindo a mesma ordem de autoria. O primeiro dentre esses dois pares

¹ O conto "Creme de alface" foi escrito em 1975, mas somente publicado vinte anos depois devido à censura da época.

refere-se a duas personagens femininas marginalizadas, enquanto o segundo discute a situação da classe média em meados do século XX.

Em todos os contos referidos, os escritores colocam-se sob a perspectiva do marginalizado, o que lhes possibilita compartilhar de sua linguagem. João Antônio, nas palavras de Antonio Candido, “[...] inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar juntos da mesma fonte” (CANDIDO, 1999, p. 87). Para compor suas personagens, o autor põe em evidência a oralidade e as gírias provindas da população marginalizada que ocupa os bairros mais pobres das cidades que servem como cenário para suas narrativas. Essa linguagem e esse vocabulário específicos são os instrumentos que João Antônio empunha para construir seus textos e constituem-se em uma das características mais marcantes de sua obra.

Também é evidente, nos contos de Caio Fernando Abreu, que narrador, personagem e linguagem se fundem para representar a chamada “geração 70”, que viveu a longa ditadura militar e assistiu ao processo de concentração populacional nas zonas urbanas, provocando um isolamento dos indivíduos dentro da multidão. O individualismo e a busca por satisfação pessoal, bem como a liberação dos costumes sexuais, exigiam uma nova forma de escrita: uma escrita coerente com o contexto e os indivíduos retratados, como constatamos nos contos de Caio Fernando Abreu.

Os contos foram escolhidos levando-se em consideração as características e o modo de construção das personagens estabelecidos a partir da perspectiva

crítica dos escritores. Os contos “Galeria Alaska” e “Caçada” possuem diferentes perspectivas com relação ao homoerotismo, sendo que o tema quase não é discutido por João Antônio; o autor o aborda pelo viés social, diferentemente de Caio Fernando Abreu, como já foi dito. Por meio da análise comparativa entre os contos, as marcas do narrador-repórter e da escrita do corpo-a-corpo ficam claras no caso de “Galeria Alaska”, assim como a escrita confessional e a literatura de urgência se evidenciam em “Caçada”. O mesmo ocorre em “Dama da noite” e “Mariazinha tiro a esmo”, mas, com relação ao conto de Caio Fernando Abreu, procuraremos demonstrar que a escrita da AIDS aparece também relacionada às suas personagens femininas heterossexuais, e não apenas à questão da orgia homossexual. Finalmente, os contos “Três cunhadas – Natal 1960” e “Creme de alface” questionam os valores da classe média, tema recorrente nos textos de ambos os escritores, especialmente nos de João Antônio.

Consideramos relevante, pois, a discussão dos projetos literários desses autores, comprometidos em denunciar o preconceito e a desigualdade social, e em questionar a ordem estabelecida. João Antônio retrata os merdunchos (ANTÔNIO, 1976a, p.55), os pingentes (p. 24) e os malandros, marginalizados sociais com condições mínimas de sobrevivência nas grandes cidades e jogadores do “jogo da vida” (ANTÔNIO, 2004); Caio Fernando Abreu, por sua vez, expõe os conflitos do sujeito com relação à sua identidade, ao preconceito e à vida na metrópole, elementos que o excluem da “roda da vida” (ABREU, 1988b). São travessias solitárias, tanto de escritor quanto de personagem, empenhadas em questionar a ordem estabelecida e em revelar as diferenças sociais e culturais impostas por ela.

NADANDO CONTRA A CORRENTE: O HOMOSSEXUAL² ÀS MARGENS

Olho, olho aí, o país. O da gente, assim aturdido, mais parece uma criança em que todos, os de dentro e os de fora, batem.

João Antônio, “Abraçado ao meu rancor”

Peço à aeromoça algumas revistas ou jornais brasileiros. Ela me traz uma Manchete. Misses, futebol, parece horrível. Então sinto medo. Por trás do cartão-postal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza, o deboche, a grossura, o preconceito.

Caio Fernando Abreu, “Lixo e Purpurina”

A comparação entre os contos “Galeria Alaska”, de João Antônio, e “Caçada”, de Caio Fernando Abreu, ressalta o modo particular com que cada escritor trata o tema do homoerotismo, bastante abordado e discutido por diversos escritores a partir da década de 1970 e constantemente associado à questão do preconceito sexual.

O conto-reportagem “Galeria Alaska” pertence a uma extensa reportagem sobre Copacabana, bairro em que João Antônio residiu desde 1968 até sua morte, em 1996, e com o qual mantinha uma relação de amor e ódio. Trata-se do livro *Ô Copacabana!* (1978), composto por um conjunto de contos a respeito do bairro

² Segundo Jurandir Freire Costa, os termos “homossexual” e “homossexualidade” “[...] nutrem o preconceito de onde nasceram, viciando o modo pelo qual descrevemos nossos semelhantes” (COSTA, J., 1995). Desse modo, assim como o autor, advertimos que sempre que empregarmos tais termos estaremos nos referindo ao uso corrente deles na linguagem cotidiana – bem como na científica –, evitando, assim, o emprego excessivo das aspas.

carioca em que foram incluídos “Mariazinha tiro a esmo” e “Galeria Alaska”, publicados anteriormente no livro *Malhação do Judas carioca*, em 1975. No texto que abre o livro, João Antônio demonstra a relação contraditória que mantinha com Copacabana:

Meu amor.

Hoje, acordei encapetado. E me ganiu, profunda, alta, uma vontade de brigar contigo, te chutar a barriga, sua marafona engalicada!

Vontade, não: gana. Urrar e vomitar sobre você. Você e tu. Mijar na tua cabeça, tronco e membros, te socar contra a parede, te fazer sangue. Ao te beijar ficou perdido de amor é o cacete. Pelas manhãs tu és a vida a cantar é uma pinóia, uma ova, uma bosta.

A tua cara decadentosa parece o mapa do Chile, estrepe velho, tralha, cadela arrombada, esmerdeada, meu horror.

Mas és para ser entendida só por aqueles que não tiveram dinheiro nem para comer um prato feito. E, isto sim, é a pior das sacanagens. E eu te bato porque te amo. (ANTÔNIO, 1978)

Trata-se de uma paródia do samba “Copacabana”, de Alberto Ribeiro e Braguinha, que traz os conhecidos versos “Copacabana, princesinha do mar / Pelas manhãs tu és a vida a cantar”. Tais versos ajudaram a construir a imagem do Rio de Janeiro de “cidade maravilhosa”, que teve seu auge com a Bossa Nova, no fim da década de 1950. João Antônio deixa claro que pretende “destronar” Copacabana, mostrando uma face do bairro conhecida apenas por aqueles que “não têm dinheiro nem para comer um prato feito”. Em um trecho do conto “Galeria Alaska”, João Antônio diz:

Copacabana mito, a máscara jamais caiu de todo. População grande e cosmopolita, princesinha do mar, esgoto, cloaca, classe média decadente metida a besta, vale tudo, bairro independente, *hong-kong* cabocla, selva, mais um filhinho de dez anos batendo na mamãe, bairro escroto mijado de cachorros, gueto enfiado na

Zona Sul, prensado entre o morro e o mar. Muda todos os dias, paraíso do anonimato e do provisoriado. Mas a máscara não cai. E Copa engana, amarrota, afana, apronta, estupora. Vai seduzindo e pungando turistas, iludindo otários, colhendo desavisados, cobrando alto, fintando estrangeiros, brasileiros e cariocas. (ANTÔNIO, 1976b, p. 16)

Assim, o conto “Galeria Alaska” retrata o cotidiano de quem luta pela sobrevivência nesse bairro notório do Rio de Janeiro, reafirmando a escrita do corpo-a-corpo pregada e praticada por João Antônio. É importante considerar que o livro *Malhação do Judas carioca*, em que o conto foi originalmente publicado, trata do cotidiano do Rio de Janeiro e é subdividido em oito partes, quais sejam: Problema, Polícia, Conto-reportagem, Especial, Gente, Costumes, Futebol e o texto-manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”, sendo que “Galeria Alaska” está na parte intitulada Problema.

O conto “Caçada” pertence ao livro *Pedras de Calcutá*, publicado em 1977. O livro é dividido em duas partes, sendo que o conto encontra-se na segunda, que se inicia com a seguinte epígrafe de Carlos Drummond de Andrade: “E tudo é proibido. Então, falamos.” Essa epígrafe remete-nos ao período em que Caio Fernando Abreu escreveu e publicou seu livro: o auge do governo Geisel, quando o presidente, reagindo à crescente oposição tanto da mídia quanto dos estudantes e intelectuais, fechou o Congresso Nacional, em 1º de abril de 1977, e impôs um conjunto de medidas arbitrárias, o conhecido “Pacote de Abril”. Assim, é comum encontrar, nos contos de *Pedras de Calcutá*, uma série de imagens enigmáticas tecidas por uma linguagem fragmentada que expõem os conflitos dos indivíduos inseridos naquele contexto de repressão. As metáforas e as ambiguidades permeiam o clima de combate ao sistema ditatorial e revelam o mundo das

personagens, caracterizadas pela falta de perspectiva, o que fica evidente em contos como “Caçada” e “Garopaba mon amour”. Outro traço fundamental do conto é a identificação do narrador com a personagem, os quais, em algumas passagens da narrativa, parecem se fundir.

O narrador do conto “Galeria Alaska”, de João Antônio, descreve com detalhes o dia a dia dos trabalhadores da Galeria Alaska, bem como a noite do bairro de Copacabana e dos arredores da Galeria, ponto de encontro dos homossexuais do Rio de Janeiro na década de 1970. Copacabana está adormecida, mas os olhos atentos do narrador percorrem todo o espaço:

Copacabana dorme de todo. Mesmo nestes cantos do Posto Seis, os de menor movimento, rumor, amores espúrios, trampolinagens, esporros, idas e vindas na noite, Copacabana dorme. Ou antes, na palavra dos freqüentadores da Galeria Alaska:
– A gente não dorme; desmaia. (ANTÔNIO, 1976b, p. 10)

Esse narrador observador explora toda a área do bairro carioca e analisa os movimentos de seus protagonistas de um nascer do Sol a outro. Logo no início do texto, ele nos revela a situação da maioria dos trabalhadores daquele espaço:

Um homem, quarenta anos, Otacílio, dez de galeria, vem de longe, do outro lado da cidade, do subúrbio bravo, Todos os Santos, muito calor, sol e mar nenhum. Carrega marmitta feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dois cruzeiros – e para ele é dinheiro. (ANTÔNIO, 1976b, p. 11)

João Antônio aponta para a dificuldade que o morador do subúrbio encontra para se deslocar de sua casa até Copacabana, dificuldade tanto com relação à distância percorrida quanto ao dinheiro gasto, que, para ele, é muito.

Por meio de recursos como o depoimento, o narrador relata-nos o mundo dos trabalhadores da Galeria; as dificuldades pelas quais eles passam e a luta diária pela sobrevivência são destacadas em todo o texto. Contudo, o que nos chama a atenção é a forma com que o autor se refere às pessoas que frequentam a noite nos arredores da Galeria:

O litro de leite sumiu do Rio, em seu lugar vieram os saquinhos plásticos, muito brancos, mais brancos a esta hora cinza, chumbo carregado, hora parada, neutra, a que os boêmios, *os pederastas*, os artistas da noite, as mulheres e seus cáftens, as curriolas da galeria chamam de rabo da manhã. (ANTÔNIO, 1976b, p. 11)

O léxico utilizado pelo autor, bem como a rotulação de alguns tipos, evidenciam uma perspectiva “de fora”: João Antônio estampa em primeiro plano uma imagem caricaturizada dos homossexuais masculinos e femininos. A relação entre narrador e personagens é uma via de mão dupla: o narrador impõe um distanciamento daquelas com relação à questão da sexualidade e dos conflitos que a envolvem, e, por outro lado, aproxima-se de seu cotidiano e denuncia a situação de excluídos sociais em que esses homens e mulheres se encontram.

A moçada sai da Zona Norte ou dos subúrbios lá longe, toma suas luzes como modelo de vanguarda no Rio – no bairro se sabe vestir bem, beber o melhor [...]. A meninada principia justamente na Galeria Alaska, certa de que com o físico, juventude, gingas e bossa, conseguirá o melhor em mulheres, boates, facilitações e exuberância [...]. De comum, no entanto, a façanha é outra e, *por falta de dinheiro*, os rapazes do subúrbio começam deitando-se com pederastas [...] Atraídos pelas mulheres bonitas, elegantes ou coloridas pelo sol [...], acabam deitando-se com homossexuais, por dinheiro [...]. (ANTÔNIO, 1976b, p. 17, grifo nosso)

Fica evidente que o autor entende as relações homossexuais naquele espaço apenas como resultado da “falta de opção” dos rapazes vindos do subúrbio carioca, não abordando, em seu texto, reflexões diretamente relacionadas à sexualidade, como o desejo pelo mesmo sexo e o preconceito sexual. Esses rapazes teriam como única saída deitarem-se com os homossexuais moradores de Copacabana, com o objetivo de se estabelecerem no bairro. Segundo João Antônio, a situação não muda e eles permanecem com os “pederastas” durante muito tempo, ou até mesmo definitivamente. Nas palavras do autor, para “manter-se em Copacabana a qualquer custo, é necessário aproveitar-se de velhos pederastas endinheirados, mal amados e que ninguém quer” (ANTÔNIO, 1976b, p. 17). Como vemos, as temáticas da solidão dos homossexuais e do preconceito sexual, bastante abordadas por Caio Fernando Abreu em sua obra, são tratadas por João Antônio pelo viés da exclusão social. Sob a perspectiva do autor, os jovens vindos do subúrbio carioca optariam por se prostituírem a fim de manter sua vida em Copacabana.

O termo “pederasta”, utilizado por João Antônio para se referir aos homossexuais, revela um distanciamento do escritor com relação às reflexões que envolvem o homoerotismo. Sobre o vocabulário empregado para definir as relações homoeróticas, Jurandir Freire Costa propõe, no livro *A face e o verso* (1995), uma mudança na maneira com que nos referimos às mesmas. Segundo o autor,

[...] qualquer realidade lingüística subjetiva pode tornar-se convincente e adquirir força performativa, desde que se articule, razoavelmente bem, às demais crenças dominantes. Dizer que o

homossexualismo é uma “realidade”, é trivial. O problema teórico-moral é afirmar que esta realidade: a) é a “mesma realidade” para “os mesmos indivíduos”, em todos os tempos passados, presentes e futuros e em todos os mundos logicamente possíveis, e b) que é um desvio, uma atribulação infeliz, um mau passo na evolução psicológica do sujeito. (COSTA, J., 1995, p. 21)

Assim como o filósofo francês Michel Foucault (2007), Jurandir Freire Costa procura assinalar os referentes de palavras e sentenças constituídos por uma determinada teoria da verdade, recorrendo à genealogia dos processos socioculturais e à história da legitimação das crenças. Dessa forma, o autor dialoga, inevitavelmente, com os procedimentos de inculcação de ideias ou criação de hábitos de condutas relacionados a atividades econômicas, à força, ao poder e à violência físicos, à disciplina ou manipulação dos corpos etc. Portanto, apesar de o termo utilizado por João Antônio ainda ser corrente na época em que ele escreveu e publicou seu texto, não corresponde à forma mais adequada de referência aos homossexuais, já que pode instituir e disseminar uma postura preconceituosa.

O “corpo-a-corpo com a vida” revela-se a todo momento no texto de João Antônio. O narrador relata os fatos como se os tivesse presenciado:

Dez da noite e calor. Uma juventude tratada, matizada pelo sol, veste na onda, calças justas, boca de sino, camisetas coloridas, colares e cabelos *hippies*. O que vai e o que vem lá dentro da galeria é lerdo, com jeito de namoros invertidos, sorridentes, meio obscenos porque desbocados. Apenas os bares externos, pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana ou Atlântica, abrigam uma e outra prostituição de mulher. Lá dentro, a galeria ferve de pederastas e lésbicas. Exclusivamente. Tem beijo na boca, dado, sugado, molhado em público. (ANTÔNIO, 1976b, p. 17-18)

Nesse trecho do conto, o narrador aproxima-se mais das personagens, relatando um momento íntimo dos jovens que circulam pela Galeria Alaska. Entretanto, além de empregar novamente o termo “pederasta”, ele se refere à movimentação dentro da Galeria como “namoros invertidos”, remetendo-nos ao termo “inversão”, que surgiu com a teoria da bissexualidade no final do século XIX, e que vem carregado de preconceito desde sua origem. Tal teoria desenvolveu-se a partir do interesse de filósofos, moralistas e políticos em encontrar um critério natural para legitimar a inferioridade política e moral da mulher e, desse modo, a distinção entre homens e mulheres criou a oposição dos gêneros masculino e feminino. O indivíduo era classificado a partir do sexo biológico, definido pelos órgãos sexuais. Após essa bissexualização dos corpos, ocorreu a bissexualização do psiquismo. No *one-sex model*, a mulher era um homem invertido e inferior, mas importante para a reprodução da espécie. No *two-sex model*, a mulher tornou-se o oposto complementar do homem. A categoria “inversão” passou, então, a designar o homossexual:

Sua inversão será perversão porque seu corpo de homem será portador da sexualidade feminina que acabara de ser criada. O invertido apresentava um duplo desvio: sua sensibilidade nervosa e seu prazer sensual eram femininos. Seu sexo foi, por isso mesmo, definido como contrário aos interesses da reprodução biológica. (COSTA, J., 1995, p. 129)

A partir daí, os indivíduos passaram a ser divididos em heterossexuais e homossexuais, categorias possíveis somente após a construção da distinção sexual entre homens e mulheres. A diversidade e a complexidade da sexualidade humana submeteram-se, portanto, a categorias dualistas bastante rígidas, tais

como: homem e mulher, heterossexual e homossexual, certo e errado, normal e anormal (BARCELOS, 1998). Portanto, qualificar um indivíduo como “invertido” implica rotulá-lo e classificá-lo como inferior, assim como ocorre com o termo “pederasta”. Ao descrever a personagem Elzinha Prejudicada, João Antônio vale-se novamente de ambos os termos:

[...] Elzinha Prejudicada, calça de homem, vinte e três anos, cabelo rente, repartido, cara lavada, dura, camisa de jacaré dentro da calça, cinto sóbrio, chinelas de homem, magriça, cigarrinho no bico, movimentos decididos, os braços balangando, entra na galeria. Os luminosos das duas boates jogam cores – *Katakombe* e *Sótão*. Na última não entram nem homem, nem mulher. Só pederastas.

– Ô, rapaz!

Vai nesse tratamento o respeito que os camaradinhas de um dos restaurantes de tamboretas da galeria dão à sua inversão. (ANTÔNIO, 1976b, p. 18)

Apesar dos termos utilizados, a descrição da personagem revela gradativamente sua fragilidade com relação à sua amante e as dificuldades que enfrenta para sobreviver. Elzinha é comerciária e não ganha bem na loja em que trabalha, mas vende maconha para garantir uma renda melhor; “ela se defende, como na fala carioca – quem não se vira é tartaruga” (ANTÔNIO, 1976b, p. 19). Seu apelido deve-se ao fato de sempre acabar prejudicada pelas mulheres com quem se relaciona, como aconteceu com sua amante Diva, que sumiu com a chave do apartamento e é motivo de preocupação e sofrimento para Elzinha, que corre o risco de ter que dormir na rua ou de favor se Diva não aparecer: “Se der azar, terá que esticar num canto escuro da praia. Quieta, assustada, arrepiada. Apesar de se fazer de homem e de mexer com maconha, tem medo de baratas e de ratos” (ANTÔNIO, 1976b, p. 19).

Os últimos parágrafos do texto revelam-nos a relação de submissão de um casal de homens que representa tantos outros:

Dois, marido e mulher, sentados numa das mesas do *Rio Jerez*, defronte a um prato de comida. Como um cáfeten e sua marafona. O que leva jeito de macho, devora a comida gulosa, gostosamente. Bebe sorvendo, come sentindo. O outro, cara de cansaço e fome não tem direito sequer de tocar no prato. Segue cada bocado com olhos famintos, suplicantes. Mas deve obediência e engole seco. O macho é quem manda, embora o cansado e faminto é quem vai pagar. *É a lei.*
– Não enche. (ANTÔNIO, 1976b, p. 22)

Tanto o “cáfeten” quanto sua “marafona” são peças da mesma engrenagem: ambos lutam para sobreviver em um país marcado pela desigualdade social. Porém, dentro da “lei” forjada pelas margens, sobressai-se o mais esperto e o mais forte, que submete o mais fraco às suas necessidades. A dificuldade para obter um lugar melhor ao Sol e perto do mar levaria, pois, alguns jovens a submeterem-se ao relacionamento homoerótico.

Por sua vez, o narrador de “Caçada”, conto de Caio Fernando Abreu, é onisciente e identifica-se completamente com as personagens. O protagonista do conto encontra-se em um ambiente indefinido da noite carioca e percebe a presença de uma possível “caça”:

Viu primeiro a medalha, corrente dourada confundida entre os pêlos do peito, camisa laranja janelada desvendando a selva onde se perderia, viu depois, antes de descer os olhos pela linha vertical dos pequenos botões brilhantes, ultrapassar o cinturão de couro para deter-se no volume realçado pela calça branca muito justa esticada contra as coxas que imaginou espessas como o peito [...]. (ABREU, 1996b, p. 66)

A narrativa se passa em um espaço com uma pista de dança, e seu tempo é de algumas horas. A linguagem fragmentada utilizada pelo autor sugere o ritmo dos acontecimentos e permite que o leitor enxergue o ambiente através dos olhos das personagens. A fala do narrador é constantemente confundida com a voz de ambas as personagens, o que reitera sua identificação com as mesmas e com o espaço descrito:

Três passos, mediu, entupido de álcool, fumo, decibéis e corpos, *tem fogo, pode me dizer as horas*, qualquer coisa assim, mas o mulatinho cortou o impulso, saíote pagueado, camiseta do flamengo, a bola de futebol numa das mãos, a outra na cintura, deslocando cheiros, gim, suor, esmegma, lux, patchuli, inesperada barreira entre o alvo e a mira. (ABREU, 1996b, p. 66, grifo nosso)

A fusão das falas do narrador e das personagens imprime a esse conto de Caio Fernando Abreu uma dicção mais intimista. Antonio Candido, ao refletir sobre o escritor e a narrativa contemporâneos, afirma que o escritor das últimas décadas do século XX

[...] deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso, usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). (CANDIDO, 2006, p. 257-258)

Caio Fernando Abreu lança mão da primeira pessoa para trabalhar a linguagem da personagem, já que esta funciona como porta-voz de uma geração específica (a que viveu as décadas de 1970 e 1980) e, principalmente, das experiências inscritas em sua própria subjetividade e em seu próprio corpo,

delineando uma escrita mais intimista e confessional. João Antônio também recria a linguagem de suas personagens, mas com o intuito de apagar as distâncias sociais, como escreve Antonio Candido, possibilitando uma maior aproximação de seu texto à proposta do corpo-a-corpo com a vida.

As personagens se olham por algum tempo, conversam e partem juntas a um “recanto chinês”,³ sob os olhares “estrangeiros” dos que estão do lado de fora do lugar onde se encontraram:

Ultrapassaram os táxis estacionados, a malícia contida dos motoristas e uma quase madrugada querendo brotar por trás da cartolina dos edifícios, as duas filas de coqueiros onde lixou as palmas das mãos, e depois a rua verde-vermelho e depois o parque e depois a grama molhada verde sobrenatural do mercúrio [...]. (ABREU, 1996b, p. 68)

Ambas seguem pelo escuro do jardim e descobrem algumas silhuetas em meio às árvores. O narrador afirma que entre os semelhantes sempre pode haver um inimigo, devido ao monstro comum que os homossexuais enfrentam cotidianamente: a solidão.

Avançam pelo escuro cada vez mais denso até o pequeno templo, missa, ritual, liturgia secreta, ariscas silhuetas entre as folhagens, *irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo*, contraponto de grilos, gemidos e suspiros leves como folhas pisadas numa dança, dentro não, muita bandeira, aqui no canto. (ABREU, 1996b, p. 68, grifo nosso)

³ É possível que o jardim citado por Caio Fernando Abreu seja a Vista Chinesa, localizada dentro do Parque Nacional da Tijuca, no Rio de Janeiro.

O “ritual” é relatado minuciosamente pelo narrador, com uma perspectiva “de dentro” dos fatos narrados; de forma distinta, o narrador de João Antônio observa os acontecimentos de perto, mas ainda assim estando “de fora” deles.

O desfecho do conto de Caio Fernando Abreu permite duas possibilidades de interpretação, como podemos notar a seguir:

[...] e de repente as *silhuetas* destacadas da massa de folhagens e de repente o cerco e de repente o golpe, *suspeita confirmada*. Mas antes de a pedra fechada na mão baixar com força contra seu queixo espatifando os dentes e o rosto afundar as folhas apodrecidas sobre a poça de lama da chuva da tarde, âncora dourada, teve tempo de ver, presságio de viagem, e antes de o sangue gotejar sobre a blusa branca, um pouco antes ainda de os estilhaços de imagens e vozes e faces cruzarem seu cérebro em todas as direções, cometa espatifado, chuva sangrenta de estrelas, teve tempo de pensar, ridiculamente, e sabia que era assim, que só queria, como uma dor ainda mais aguda, e tanto que chegou a gemer, pelo que estava pensando, não pelo punho fechado muitas vezes contra a barriga, só queria, desesperadamente, um pouco de. Ou: qualquer coisa assim. (ABREU, 1996b, p. 69, grifos nossos)

A primeira hipótese refere-se à suspeita dos “inimigos entre os iguais”, a qual é confirmada, sendo o protagonista brutalmente espancado. Considerando-se o título do conto, há também a hipótese de que ele tenha sido levado a uma armadilha, sendo literalmente caçado por seu parceiro. Ainda, esse desfecho remete-nos às agressões que alguns “transgressores” da ditadura militar sofriam, constituindo-se em alvos constantes dos caçadores daquele sistema político, bastante referido em *Pedras de Calcutá*.

Nas últimas linhas do conto, o que nos chama a atenção são suas entrelinhas. A “dor mais aguda” que o protagonista gostaria de sentir relaciona-se a essa solidão latente e, independentemente do nome que damos a essa dor –

amor, afeto, gozo –, ele não consegue senti-la, já que é bruscamente interrompido. Nesse caso, além de física, a violência é principalmente moral, causada pela discriminação.

O tema do homoerotismo: dois lados da mesma moeda

Nos contos analisados, tanto João Antônio quanto Caio Fernando Abreu focam as margens por meio de uma linguagem recriada a partir da vida e da fala dos tipos sociais retratados, o que se evidencia em seus textos jornalísticos e literários.

O tema do conto de João Antônio é a exclusão social vivida pelos trabalhadores e frequentadores da Galeria Alaska e suas imediações, sendo esses últimos, em sua maioria, homossexuais masculinos e femininos. O narrador descreve as dificuldades que essas pessoas enfrentam cotidianamente para sobreviver, revelando a prática do corpo-a-corpo com a vida defendido por ele. Caio Fernando Abreu detalha o breve envolvimento, em uma festa, entre dois homens, o que acaba em tragédia e violência. Pela leitura comparativa dos contos, é possível notar que a escrita dos autores se constrói de acordo com sua inserção social, já que João Antônio relata os acontecimentos como um repórter que investiga as diferenças e injustiças sociais e Caio Fernando Abreu, por seu turno, compõe as personagens e a narrativa, e descreve o espaço como se os conhecesse profundamente. Podemos dizer, portanto, que o olhar “de fora” do ambiente em que se encontram os homossexuais imprime à narrativa de João Antônio certo distanciamento referente aos relacionamentos afetivos

homoeróticos, o que a diferencia da narrativa de Caio Fernando Abreu, que evidencia intimidade com o espaço frequentado pelos homossexuais, bem como com o modo de se comunicarem e as questões relativas ao preconceito sexual e à solidão, grandes fantasmas enfrentados por eles.

O tema do homoerotismo era bastante recorrente na década de 1970, ano em que foram escritos os contos analisados. João Antônio, já no Rio de Janeiro, preocupava-se em pintar o quadro mais realista possível do Brasil, estampado nos bairros e na população pobre da capital carioca; já Caio Fernando Abreu, que convivia com o preconceito e a discriminação contra os homossexuais, abordou exaustivamente esses temas em sua obra, especialmente em seus contos publicados nas décadas de 1970 e 1980. Os escritores desvelam, na maioria de seus textos, a impossibilidade de dissociar vida e obra, realidade e literatura. Porém, diferentemente do que sugere Flora Süssekind, ambos destacam-se pelo trabalho com a linguagem, que vai delineando o estilo bastante característico de cada um. Nas palavras de Ana Maria Domingues de Oliveira e Jane Cristina Pereira, João Antônio

[...] é um escritor que se destaca em meio a muitos desvarios metafísicos que preenchem muitas páginas da ficção moderna, não dá um passo nesse sentido, mantendo sempre a vista as circunstâncias históricas específicas. Promove uma escritura que traz um “corpo-a-corpo com a vida” e vai além dos “ismos”; uma literatura que não tenciona apenas compreender a realidade da marginália, mas que a encara e briga para modificá-la; uma literatura que une inexoravelmente grandeza estética a um profundo sentimento popular e democrático. Sem ser sentimentalista, a obra joãoantoniana revela um profundo sentimento solidário ao homem. Especialmente para os seus leitores, sua produção literária constitui um melhor conhecimento da face e dos valores do Brasil. (OLIVEIRA, PEREIRA, 2003, p. 149)

Esse “sentimento solidário ao homem” presente na obra de João Antônio vem associado a um profundo trabalho de recriação da linguagem dos tipos sociais retratados, o que evidencia o compromisso estético e social do autor com a literatura que se dispôs a realizar e da qual trata em seu texto-manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”. João Antônio observa a vida dos frequentadores da Galeria, emigrados dos subúrbios distantes do Rio de Janeiro, e, apesar de rotulá-los, não os condena dentro do moralismo predominante na época, salientando que, muitas vezes, seu esforço na luta pela sobrevivência redundava em fracasso. Caio Fernando Abreu também recria a linguagem dos tipos sociais que representa, construindo uma literatura marcada pela crítica ao preconceito sexual e à marginalização dos homossexuais, aos rótulos de maneira geral e à censura, além de abordar temas do universo da classe média com o mesmo olhar “de dentro” que possuem suas narrativas relacionadas ao homoerotismo.

Essas diferentes abordagens do tema em questão refletem, a nosso ver, as preocupações dos autores naquele período. João Antônio buscava um jornalismo que “ralasse nos fatos”, a fim de se aprofundar nas questões sociais do país, com suas desigualdades e desmandes políticos. Por sua vez, Caio Fernando Abreu oferecia a seus leitores a visão “de dentro” do mundo dos homossexuais, retratando desde os lugares que frequentavam na noite paulistana e carioca, às situações de discriminação que eram obrigados a enfrentar. Assim, é impossível não relacionar a vida do escritor gaúcho a sua escrita e, ainda, a seu projeto literário – reiterando, no entanto, que os sentidos que emergem de sua obra transcendem essa vinculação. O escritor nascido em Presidente Altino também se

refere abundantemente, em seus textos, à sua vida quando ainda era morador de bairro periférico, bem como ao momento em que passou a fazer parte da tão odiada “classe merdeia”.⁴

Além disso, a perspectiva de Caio Fernando Abreu diferencia-se da perspectiva de João Antônio na medida em que reflete sobre suas experiências extremas. Nesse sentido, o caráter de urgência relaciona-se à escrita confessional e dialoga com a reflexão de Ítalo Moriconi. Retomando suas considerações, o autor afirma que

[...] a literatura de urgência seria a leitura crítica, reflexionante, de textos autorais, ficcionais ou não, e de narrativas de trajetórias de vida / fala / escrita em que se tematizam fatos extremos experienciados pelo autor enquanto pessoa física. Na cena da teoria, está em pauta a relação entre vida e escrita. Na cena de um campo delimitado de questões, está a escrita como registro, gráfico, sintoma, estilização, encenação, dramatização de uma experiência extrema. (MORICONI, 2006)

Assim, o narrador onisciente de Caio Fernando Abreu relata detalhadamente essa experiência extrema da discriminação sexual, a qual é vivida pelo protagonista do conto, mas que também é matéria da vida do próprio autor. A perspectiva “de dentro” dos acontecimentos instaura maior subjetividade no conto e percorre temas como o preconceito e o desejo pelo mesmo sexo. Já em “Galeria Alaska”, João Antônio parece compreender as relações homoeróticas que observa nos arredores daquele espaço como uma falta de opção dos jovens pobres do subúrbio, como já foi referido na análise do conto. Aos olhos do narrador de “Galeria Alaska”, a busca por melhores condições de vida e, conseqüentemente, a

⁴ O termo “classe merdeia” foi cunhado por João Antônio.

falta de opção para se manter em Copacabana levariam os jovens da Zona Norte e dos demais bairros pobres do Rio de Janeiro a buscar a companhia dos “pederastas endinheirados”. Trata-se, pois, de uma visão social de um tema que praticamente não é abordado por João Antônio.

Para Caio Fernando Abreu, o homoerotismo sempre foi um fato difícil de lidar, tanto pelo olhar do “outro” quanto pela solidão. Em carta à amiga Maria Augusta Antoun, datada do dia 01 de dezembro de 1995,⁵ o autor fala a respeito de sua “natureza”, expondo claramente como se sentia:

Vera [Antoun, filha de Maria Augusta] foi muito importante na minha vida. Carrego até hoje certa culpa por não ter agido bem com ela. Eu queria casar, ter filhos – foi a única mulher na vida com quem pensei isso – mas ao mesmo tempo isso atraía minha natureza mais profunda (*e mais maldita*). (ABREU, 2002a, p. 343)

Como vemos, os “irmãos de maldição” do conto “Caçada”, bem como de tantos outros, são representações baseadas nas experiências do autor. O corpo-a-corpo de Caio Fernando Abreu “[...] é pele com pele, até o nível da cega, da sensível mucosa” (MORICONI, 2006).

É necessário considerar, contudo, que Caio Fernando Abreu não gostava de ser classificado como “escritor *gay*”, nem da qualificação de sua obra como “literatura *gay*”. Segundo Jeanne Callegari:

Caio odiava o rótulo de escritor *gay*, assim como odiava quaisquer rótulos que pretendessem dar conta de sua literatura em uma palavra. Escritor introspectivo, escritor de geração, escritor

⁵ Caio Fernando Abreu faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996, vítima de complicações decorrentes da AIDS.

marginal, quais fossem. Ele não gostava, como em geral nenhum escritor gosta. (CALLEGARI, 2008, p. 158)

Apesar de não ser panfletário, Caio Fernando Abreu estabelece sua posição clara contra a violência e o preconceito enfrentados pelos homossexuais, já que, em grande parte de seus contos em que há sugestões de homoerotismo ou de personagens homossexuais, há também algum tipo de crítica ou de violência contra essas personagens, que geralmente não possuem um final feliz, mas que saem “moralmente vitoriosas” (CALLEGARI, 2008, p.158).

Com base nas análises dos contos e nas questões levantadas neste capítulo, consideramos que, com relação ao tema do homoerotismo, o “corpo-a-corpo com a vida” de João Antônio e a “literatura de urgência” de Caio Fernando Abreu diferenciam-se quanto à perspectiva de cada autor, visto que João Antônio reflete sobre as questões sociais que envolvem os homossexuais frequentadores da Galeria Alaska, observando-os com o olhar do repórter que registra tudo à sua volta, e Caio Fernando Abreu possui maior intimidade com a matéria narrada, construindo sua narrativa a partir suas experiências extremas. As perspectivas dos autores aproximam-se, porém, na medida em que ambos preocupam-se em retratar os homossexuais e suas dificuldades vividas cotidianamente, sejam elas relacionadas ao preconceito sexual ou à injustiça social, constituindo-se em duas importantes faces da mesma moeda.

SEM CARINHO, SEM COBERTA: A MULHER ÀS MARGENS

*Devo de ir, fadas
Inseto voa em cego sem direção
Eu bem te vi, nada
Ou fada borboleta, ou fada canção*

*As ilusões fartas
A fada com varinha virei condão
Rabo de pipa, olho de vidro
Pra suportar uma costela de Adão.
[...]*

“Fadas”, Luiz Melodia

*Flores horizontais
Flores da vida
Flores brancas de papel,
Da vida rubra de bordel,
Flores da vida
Afogadas nas janelas do luar
Carbonizadas de remédios, tapas, pontapés,
Escuras flores puras, putas, suicidas,
Sentimentais.
Flores horizontais.
Que rezais?*

*Com Deus me deito.
Com Deus me levanto.*

“Flores horizontais”, Oswald de Andrade

O estudo comparativo entre *Mariazinha tiro a esmo* e *Dama da noite*, personagens dos contos homônimos de João Antônio e Caio Fernando Abreu, respectivamente, traz à tona aspectos bastante relevantes da obra de ambos os escritores que serão destacados no decorrer de nossa análise. Assim como “Galeria Alaska”, o conto “*Mariazinha tiro a esmo*” encontra-se no livro *Malhação do Judas carioca* (1976), na parte intitulada Problema, e também revela características que o aproximam da proposta apresentada por João Antônio no

texto “Corpo-a-corpo com a vida” (1976). Como já foi dito no capítulo anterior, esse conto foi republicado, junto com “Galeria Alaska”, no livro *Ô Copacabana!* (1978), uma reunião de contos sobre o bairro carioca.

O conto “Dama da noite” pertence ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), descrito pelo autor, no texto de apresentação, da seguinte maneira:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo. (ABREU, 2005, p. 19)

Essa descrição de Caio Fernando Abreu inevitavelmente remete-nos ao conto “Dama da noite”, em que a protagonista reflete sobre os temas referidos pelo autor ou refere-se indiretamente a eles em seu diálogo com o *boy*. Portanto, ao longo dessa narrativa em primeira pessoa, a Dama da noite revela suas experiências ou expõe seu ponto de vista sobre o amor, o sexo, a morte, a solidão, a memória e o medo, além de tratar de um assunto como a AIDS, especialmente polêmico na época em que o livro foi publicado.

Os contos selecionados possibilitam a discussão sobre as reflexões trazidas por João Antônio em “Corpo-a-corpo com a vida”, bem como sobre as relações da obra de Caio Fernando Abreu com a literatura de urgência proposta por Italo Moriconi. Além disso, eles põem em xeque alguns dos rótulos associados

às obras de ambos os escritores, como a vinculação da literatura de João Antônio à estética naturalista e as diversas classificações da literatura de Caio Fernando Abreu, que serão apontadas durante nossa análise.

O conto “Mariazinha tiro a esmo” é narrado em terceira pessoa por um narrador observador que acompanha de perto os fatos relatados e abre espaço à voz da personagem por meio do depoimento, característica típica da reportagem:

[...] Ela assistiu ao primeiro crime quando tinha sete anos:
– Meu neguinho, foi mais ou menos assim [...]. (ABREU, 2005, p. 7)

Outro traço comum da reportagem é a presença de dados estatísticos:

Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – *para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados*. (ANTÔNIO, 1976b, p. 5, grifo nosso)

Esses recursos são utilizados por João Antônio para legitimar os fatos narrados e para corroborar a proximidade do narrador à realidade que descreve, com o objetivo de produzir “uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles” (ANTÔNIO, 1976b, p. 146).

O narrador inicia seu relato apresentando ao leitor Mariazinha, uma prostituta carioca conhecida pela malandragem como Mariazinha tiro a esmo, que possui a malícia necessária para sobreviver nos bairros pobres do Rio de Janeiro. A primeira frase do conto já caracteriza a personagem e revela a perspectiva do narrador: “Branca, ainda assim, Mariazinha tiro a esmo é uma peça.” Chamando a

atenção do leitor à cor da pele da menina, João Antônio remete-nos ao preconceito das classes média e alta com relação aos moradores do subúrbio, das favelas e das ruas, questionando a ideia de que não há crianças brancas em situação de pobreza ou miséria. Ainda, o vocábulo “peça” relaciona-se ao bom-humor da protagonista, que subentende inclusive a forma com que escapa das situações difíceis de seu dia-a-dia, mas também recupera o modo com que os escravos eram chamados, evidenciando a situação de exploração e marginalização social em que se encontra Mariazinha, apesar de ser uma menina branca. A menina é, pois, apenas mais uma “peça” da engrenagem que mantém as diferenças sociais no Brasil.

A condição social da personagem fica clara ao leitor logo no início do texto: Mariazinha conseguiu seu nome “lá pelos altos encardidos da Favela da Rocinha” (ANTÔNIO, 1976b, p. 5) e possui os dentes podres. A menina luta por sua sobrevivência, assim como todos que a cercam; vivendo no mundo da malandragem, utiliza-se dela para sobreviver:

A garotinha lhe entrega dinheiro e Maria lhe passa mais cinco pacotinhos de drops. Maria é olheira daquele trecho de Copacabana e responsável por seis meninas pedintes, que vão esmolar e vender coisas miúdas entre Nossa Senhora de Copacabana e praia. (ANTÔNIO, 1976b, 6)

Dentro da “cidade que castiga” (ANTÔNIO, 1976b, p. 5), vivendo à margem, Mariazinha é obrigada a ser “inflexível com as leis e a ética da malandragem” (p. 6), abusando do trabalho de seis meninas para conseguir dinheiro. Seu humor carioca é “antes uma forma de driblar os percalços do que de fazer graça”

(ANTÔNIO, 1976b, p. 6), e a menina vive a típica situação do malandro: em um dia, a fartura; no outro, a miséria.

O narrador relata, sem uma sequência temporal, a biografia de Mariazinha, que aponta para a falta de opção da menina com relação às suas ações, já que precisa sobreviver:

Treze anos, Maria já se mexia bem como sambista num bloco de Catumbi. Pouca roupa, sempre uma das atraentes. Os passistas observavam. Gostavam:

– Isto aqui de recheio de mulher dentro dessa roupa.

E atiçavam a menina branca a rebolar.

Maria, claro, nasceu pobre. Pai, ferroviário português; mãe, marafona loira. Não se pode dizer que tenha tido um lar, mas morou ou se escondeu num barraco de uma favela, a Catacumba. Pouco viu a mãe, e o pai só via já calibrado, braseado, bebido de tantas cachaças da birosca. [...]

Teve escola, aos trancos e barrancos, mas a convicção, que impõe em tudo que diz, fazia inveja às frivolidades amenas das mais lindas garotinhas do Leblon ou Ipanema:

– Tive escola, bicho. A tua acho que foi moleza, não? O padre subia o morro pra ensinar catecismo. Cadê de aprender as lições da Bíblia se meu negócio era aprontar? Aprendi a ler um pouquinho, na Bíblia mesmo. O resto foi a vida. (ANTÔNIO, 1976b, p. 6)

O pai, ferroviário, bêbado, lhe dava safanões. E apenas. Comia mal e mal. Catava restos de comida do lixo das residências lá no asfalto e entregava a lavagem a uma dona que criava porcos no morro. Valia um único prato por dia:

– Escuro e preto que eu comia, varada de fome. [...]

Aos nove anos fez o primeiro crime: meteu gilete no escorregador de uns meninos que a surravam, Aos onze teve uma alegria das grandes: conheceu uma dona da vida que a ensinou a fumar, a usar garfo, a usar *soutien*, “eu nunca havia usado um, mas até que ficou bonitinho”. Aos doze foi seduzida pelo pai alcoólatra e saiu de casa para sempre, caiu no bairro de Fátima e na Lapa, onde viveu entre marafonas, camelôs, gente sem eira nem beira, merdunchos, pingentes urbanos. Ali conseguiu um protetor, mulato quarentão, metido com jogo do bicho, mistura de padrasto e amante prepotente. À noite, depois do lusco-fusco, fugia do casarão do Catumbi para catar alguém que lhe desse uma voltinha de carro e algum dinheiro. (ANTÔNIO, 1976b, p. 8)

Nota-se uma relação de respeito entre narrador e personagem, baseada no reconhecimento das inúmeras dificuldades pelas quais a menina passou desde sua infância. Mariazinha tiro a esmo não pôde frequentar a escola, tendo aprendido a maior parte de suas lições com a vida, e o narrador não a recrimina por sobreviver da prostituição ou possuir uma postura agressiva. Quando a chamam de piranha, a personagem diz que não tem culpa, já que ser prostituta é a melhor escolha dentro de suas possibilidades:

– Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem. (ANTÔNIO, 1976b, p. 9)

Esse é o parágrafo conclusivo do conto de João Antônio, e sua última frase possui uma ambiguidade que revela não só a perspectiva da personagem, mas também a do próprio autor, já que o vocábulo “homens” pode se referir tanto aos indivíduos do sexo masculino quanto à sociedade de maneira geral.

Também a Dama da noite tem consciência de que se encontra à margem da sociedade. No início do conto, afirma que gostaria de pertencer ao que ela chama de “roda da vida”: “Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota [...]” (ABREU, 1988b, p. 97). A fala da personagem está impregnada de revolta e amargura. Por isso, ela se agarra a um fato que lhe é favorável: sua geração soube aproveitar melhor a juventude do que a de seu jovem interlocutor, a quem a Dama chama por *boy*:

A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, 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 eu tenho pena. Acho que sou melhor, sei porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. (ABREU, 1988b., p. 85)

Essa Dama sem nome evoca sua geração para criticar o momento presente, o da geração do *boy* que está à sua frente na mesa de um bar. A protagonista viveu na época do “amor livre”, oposta à época de seu interlocutor, em que o toque no corpo alheio é proibido e causa pavor:

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. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? 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. Supondo 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 pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado. (ABREU, 2005, p. 85-86)

A Dama continua sua argumentação afirmando que o jovem já nasceu proibido de tocar no corpo de outra pessoa. Segundo Marcelo Secron Bessa, a Dama da noite enxerga a geração do *boy* como uma “[...] geração de “zumbis”, fadada a ver o corpo do outro como se fosse uma arma mortal e à qual é negado o toque no corpo alheio sem que este desperte medo e nojo, ao invés de prazer.” (BESSA, 2002, p. 123). Também por esse motivo, a Dama encontra-se fora da

“roda da vida”, à margem e sozinha – seja em meio às pessoas de “cabelo arrepiadinho”, seja trancada em seu quarto à luz do dia (ABREU, 1988b, p. 84).

Assim como Mariazinha tiro a esmo, a Dama da noite sabe que não escolheu ficar de fora da “roda da vida”:

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, você acha que eu pareço muito fodida? Um pouco eu sei que sim, mas fala a verdade: muito? Falso, 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 tá lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha à cara deles. (ABREU, 1988b, p. 84-85)

A ideia de segurança, relacionada aos que estão “rodando na roda” – ou seja, aos quem seguem as regras da sociedade e não se encontram à sua margem –, contrapõe-se às ideias de sofrimento e de solidão representadas pela própria Dama da noite e por seus amigos, a quem ela qualifica como “fodidos”, já que, como ela, enfrentaram dificuldades do lado de fora da “roda”. Mais adiante, a personagem compara-se ao *boy* e às pessoas que se encontram no mesmo local que ambos:

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. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de

noite, sabe qual? Sabe porra: você 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? (ABREU, 1988b, p. 85)

A Dama da noite sabe que as pessoas ao seu redor olham-na como estrangeira, desprezam-na e até mesmo falam mal a seu respeito, ao contrário do que ocorre com o *boy*, que possui afinidade com o “pessoal de preto e cabelo arrepiadinho”. No entanto, a Dama reconsidera seu desejo de pertencer à “roda vida”: “E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho nojo dela [...]” (ABREU, 1988b, p. 94). Quase ao final de sua conversa com o *boy*, ela enumera todos os tipos sociais incluídos na “roda da vida”, mencionando a vantagem de ser um excluído:

Fissura, estou ficando tonta. Essa roda girando girando sem parar. Olha bem: quem roda nela? 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. Feito eu: não seguro pिकास, não quero ninguém. Nem você. Quero não, boy. Se eu quiser, posso ter. Afinal, trata-se apenas de um cheque a menos no talão, mais barato que um par de sapatos. (ABREU, 1988b, p. 87-88)

Utilizando-se do diminutivo, a Dama da noite menospreza aqueles que guiam suas vidas baseados em determinadas regras sociais, como se casar ou comprar um carro, esforçando-se e “segurando umas” para manter as aparências. Apesar de não precisar se moldar às regras e instituições sociais, a vida dói intensamente para essa Dama, tanto pela solidão quanto por suas experiências extremas, inclusive em relação à morte:

Feia, tão feia a morte, boy. A pessoa fica meio verde, sabe? Da cor quase assim desse molho de espinafre frio. Mais clarinho um pouco, mas isso nem é o pior. Tem uma coisa que já não está mais ali, isso é o mais triste. Você olha, olha e olha e o corpo fica assim que nem uma cadeira. Uma mesa, um cinzeiro, um prato vazio. Uma coisa sem nada dentro. Que nem casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando morre, viu, boy? E você, já descobriu que um dia também vai morrer? (ANTÔNIO, 1976b, p. 96)

Todavia, é no último parágrafo do conto que percebemos a fragilidade da personagem, que se protege na noite e sonha com “O Verdadeiro Amor”:

Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. Se quiser eu piro, e 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. [...]

Só por ele, por esse que ainda não veio, te deixo essa grana agora, precisa troco não, pego a minha bolsa e dou o fora já. Está quase amanhecendo, boy. As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias [...] Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Vivo outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada. (ANTÔNIO, 1976b, p. 98)

Pela leitura dos contos, fica claro que a idealização da figura masculina é mais presente para Dama da noite do que para Mariazinha tiro a esmo. Há, ainda, uma grande diferença entre as visões de ambas do que seria esse “homem ideal”: enquanto a Dama sonha e espera, todos os dias, por alguém que possui inclusive algumas características definidas, Mariazinha apenas afirma que seria interessante ter “um homem só, com um carro só”. Essa diferença revela o modo com que cada personagem apreende a realidade: Mariazinha preocupa-se com

questões cotidianas mais concretas, já que precisa lutar diariamente para sobreviver; a Dama, por sua vez, sente um profundo mal-estar relacionado à sociedade da qual se encontra à margem, trazendo à tona reflexões sobre essa mesma sociedade e, principalmente, sobre suas próprias experiências. A urgência da menina carioca está em enfrentar as dificuldades, visando à sua sobrevivência, característica encontrada em grande parte das personagens de João Antônio e vinculada à proposta que o autor lança em seu texto “Corpo-a-corpo com a vida”; a urgência da Dama da noite diz respeito às experiências registradas em sua subjetividade, trazendo à tona temas polêmicos diretamente relacionados às vivências de Caio Fernando Abreu, como o preconceito ligado à sexualidade e aos portadores do HIV.

Vale destacar ainda que um dado fundamental dos contos de João Antônio e Caio Fernando Abreu é o modo como os autores trabalham com a língua portuguesa, que se torna um instrumento na luta contra a exclusão social, pois recupera a linguagem dos tipos sociais marginalizados.

Para compor sua personagem, João Antônio põe em evidência a oralidade e as gírias provindas da população marginalizada que ocupa os morros cariocas e os bairros mais pobres:

Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na *boca do mocó*, indo e vindo na *baba de quiabo*, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. (ANTÔNIO, 1976b, p. 5, grifos nossos)

As expressões do trecho citado não são fáceis de serem compreendidas pelo leitor médio, o que evidencia nosso distanciamento da realidade da

personagem. A expressão “boca do mocó” refere-se a um lugar em que se vendem drogas ou a um esconderijo, e a expressão “baba do quiabo” significa lábia ou uma forma de se livrar dos problemas, escorregando de um lado a outro (CABELLO, 1989). Além das expressões destacadas, há ainda um extenso vocabulário que escapa ao português padrão, como “chapinha”, “cocoreco”, “olheira” e “piniqueira”.

A personagem de Caio Fernando Abreu refere-se à “roda da vida” como alguém que está de fora dela, seja porque não quer fazer parte, seja porque não é bem-vindo ali. Contudo, o que nos chama a atenção é a metáfora a que ela recorre para explicar sua condição:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida 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. (ABREU, 1988b, p. 91, grifos nossos)

No trecho em destaque, o autor utiliza a linguagem como metáfora do comportamento dos indivíduos na sociedade: a Dama sabe que está fora da “roda” porque desaprendeu a “linguagem dos outros”, ou seja, não possui afinidade alguma com aquele contexto. Uma característica peculiar da fala dessa personagem é a presença constante de palavras de baixo calão:

Se eu tô *tesuda* e você anda duro e eu precisar de *cacete*, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago *foda* também, se for preciso. (ABREU, 1988b, p.92)

Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. Já *chupou buceta* de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem *caralho* de homem: pode matar [...] *Punheta* pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. (ABREU, 1988b, p. 95)

Os chamados “palavrões” traçam a personalidade da personagem, que pretende, em diversos momentos, desconcertar e chocar seu interlocutor. Esse vocabulário revela, ainda, uma postura contraventora de determinadas regras sociais frequentemente relacionadas à educação formal.

Uma marca estilística fundamental no conto de Caio Fernando Abreu são os “diálogos” que a Dama da noite mantém com seu interlocutor, que possui suas falas omitidas no texto. No entanto, o leitor reconhece a existência de um diálogo tanto pela evidência desse interlocutor, referido por *boy*, quanto pelas perguntas e respostas do jovem implícitas no texto:

Mas acho que essa moçada tá mais a fim mesmo é de absorver, chupar até o fundo do mal – hein? Depois, até posso. Tem problema, não. Mas não é disso que estou falando agora, meu bem. (ABREU, 1988b, p. 92)

Ô boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que de mim – e eu ainda nem comecei a falar na morte... (ABREU, 1988b, p. 95)

Ao omitir as falas do *boy*, o autor destaca essa Dama que expõe seus sentimentos ao leitor, critica a sociedade que a vê como estrangeira e relata suas experiências. O conto oferece ao leitor um mundo visto exclusivamente pelos olhos de um excluído social.

Em ambos os contos há, portanto, a presença de características da linguagem oral e do português coloquial, o que lhes reforça a função de denúncia

social, já que revelam a linguagem de camadas excluídas da sociedade. Nas palavras de Maria Aparecida Santilli,

Como declaradamente instaurados em transgressão, esses textos consomem-se na experiência estética que emerge de forma inesperada, de surpresa por se esquivarem às proibições. Com os riscos implícitos de qualquer gesto em marginalidade, logram, por outro lado, seu saldo: o de *defesa à opressão social*. (SANTILLI, 2003, p. 64)

Forma e conteúdo unem-se com o objetivo de transgredir, de chamar a atenção às injustiças sociais, ao preconceito e à situação de marginalizadas das mulheres representadas por Mariazinha tiro a esmo e Dama da noite.

Ao fim da leitura do conto de João Antônio, não nos resta dúvidas de que Mariazinha prostitui-se para sobreviver; a Dama da noite, por sua vez, permanece uma incógnita até as últimas linhas do conto. Não seria descabido, a princípio, entendê-la como uma prostituta ou uma travesti, já que o próprio título do conto nos leva a interpretá-la dessa forma: dama-da-noite, além do nome da flor que “recolhe seu perfume com a luz do dia” (ABREU, 1988b, p. 98), é uma forma de se referir a essas mulheres. Ainda, ao dirigir-se à geração do *boy*, ela afirma: “Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha” (ABREU, 2005, p. 85), o que dá margem a essa interpretação. Suas características também a aproximam de uma mulher com mais de quarenta anos de idade que, contrariando as regras sociais, não se casou e não teve filhos, vivendo sozinha fora da “roda da vida”:

Você é muito garoto, não entende dessas coisas. [...] deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. 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 arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino. Ai como eu queria tanto agora ter uma alma portuguesa para te aconchegar ao meu seio e te poupar essas futuras dores dilaceradas. Como queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda, boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha. (ABREU, 2005)

Independentemente da definição da Dama da noite, fica claro que essa personagem pretende expor suas experiências e refletir sobre as questões mais latentes da vida, revelando uma perspectiva de quem não vive de acordo com as normas sociais.

As personagens femininas e suas urgências

A metáfora do “jogo da vida”, construída por João Antônio em seu primeiro livro, *Malagueta, perus e bacanaço* (1963), percorre toda sua obra e relaciona-se diretamente com seu projeto literário, descrito por ele no texto “Corpo-a-corpo com a vida”. No conto “Malagueta, perus e bacanaço”, o último do livro inaugural de João Antônio, o narrador diz:

Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida, o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca.
Cada um tem sua bola, que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. [...]
Fervia no Joana d’Arc o triste jogo de vida. [...]

O joguinho vai correndo como coisinha encrencada, pequenina e demorada. Gente sai e entra gente. O bolo crescendo, o jogo ficando safado. Fica porco, fica sujo como pau de galinheiro. Um homem quebra o outro comendo-o pela perna, correndo por dentro dele. (ANTÔNIO, 2004, p. 164)

Essas imagens relacionadas ao jogo de sinuca possuem muito poder, especialmente quando relacionadas à vida das pessoas representadas por essas personagens, as quais sobrevivem com dificuldade dia após dia e que, muitas vezes, precisam “defender a sua bola e atirar na do outro”. A “roda do jogo de vida” é a microestrutura da sociedade brasileira, cujas realidades são recriadas por João Antônio em sua literatura. No texto “Corpo-a-corpo com a vida”, o escritor sugere:

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (ANTÔNIO, 1976b, p. 146)

Essa proposta de João Antônio reflete-se em sua criação literária e, por conseguinte, na elaboração de suas personagens, como constatamos durante a análise do conto “Mariazinha tiro a esmo” e, retomando o capítulo anterior, nas conclusões a que chegamos sobre o conto “Galeria Alaska”. No conjunto da obra de João Antônio, constata-se a preocupação do escritor em evidenciar a realidade do país, ou, em suas próprias palavras, em realizar o “levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” (ANTÔNIO, 1976b, p.143). Por esse motivo, o narrador de “Mariazinha tiro a esmo” – assim como o de “Galeria Alaska” – parece observar e descrever os fatos como se estivesse acompanhando as

personagens de perto. Tal característica relaciona-se, como já foi dito, à prática da reportagem, com a qual o escritor possuía bastante intimidade devido à sua formação e à sua profissão.

Essa aproximação da literatura de João Antônio com o jornalismo resultou em interpretações da obra do escritor paulista que consideramos redutoras, como a de Flora Süssekind, em seu estudo sobre o romance brasileiro intitulado *Tal Brasil, qual romance?* (1984). Nesse estudo, a crítica afirma que o Naturalismo é uma estética reincidente em nosso sistema literário, tendo retornado, após sua origem no século XIX, em mais dois momentos da literatura brasileira: no romance regionalista de 1930 e no romance-reportagem de 1970. Logo, a estética naturalista teria se mantido na literatura brasileira amparada pelo discurso científico – que, na década de 1970, encontrar-se-ia na “ciência” da comunicação jornalística – e pela concepção de linguagem como espelho do real – que resultaria no desaparecimento das marcas ficcionais:

“Literatura de olho no jornalismo”, o novo naturalismo dá mais ênfase à *informação* do que à *narração*. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de *romance-reportagem*. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. [...] Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias*, *informação*, e não ficção. [...] O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas o de recolher fatos. Oculta-se do leitor a *produção* da notícia, da ficção. O que se declara como característica desta ficção é a pouca preocupação com a linguagem, em prol de uma busca obsessiva de “realidade”. (SÜSSEKIND, 1984, p. 174-175)

Sob a perspectiva de Flora Süssekind, a literatura de João Antônio reproduz o modelo naturalista na medida em que se vale das técnicas do jornalismo para retratar os problemas sociais do Brasil, continuando a busca por uma nacionalidade legítima – assim como faziam os escritores naturalistas, seguidos dos regionalistas de 1930. Segundo ela, essa literatura que se confunde com jornalismo e que parece uma continuação do trabalho nas redações é “desficcionalizada”, devendo ser considerada texto informativo e noticiário, e não ficcional. Assim, o “levantamento de realidades brasileiras” realizado por João Antônio é visto por Flora Süssekind como uma atitude que prioriza a informação em detrimento da ficção, o que desqualificaria a literatura do escritor.

A nosso ver, assim como João Antônio produziu reportagens importantes sobre assuntos relacionados à malandragem, à prostituição e à marginalização social, dentre muitos outros, também escreveu exímios textos ficcionais – uns com mais características do jornalismo e outros com menos, mas todos com alto nível de excelência literária. Antonio Candido, em seu ensaio “Na noite enxovalhada”, escreve que João Antônio “[...] elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente” (CANDIDO, 2004, p. 12), destacando a originalidade e a qualidade de seu estilo. Ainda, é importante mencionar que esse ensaio de Antonio Candido foi publicado originalmente sob o título “Ficcionista é ‘um verdadeiro descobridor’”, que reúne dois atributos de João Antônio ignorados por Flora Süssekind em seu estudo.

O conto “Mariazinha tiro a esmo” revela a preocupação de João Antônio com as injustiças e diferenças sociais, mas apresenta marcas estilísticas próprias

do escritor, como o trabalho com a linguagem oral evidenciado no decorrer de nossa análise. Segundo Antonio Candido,

[...] não se pode dizer que João Antônio escreva como fala [...], embora se possa dizer que elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral. Ninguém fala como escreve, pontifica o jornalista Araújo Gondim em *S. Bernardo*. Justamente por isso é interessante verificar como na prosa ficcional de João Antônio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmudados em estilo, inclusive graças a uma parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico. (CANDIDO, 2004, p. 8)

O narrador de João Antônio utiliza-se dos elementos da linguagem oral para diminuir as distâncias entre ele e a personagem, e, ainda, entre o leitor e as pessoas que essas personagens representam. É nesse ponto que, a nosso ver, a literatura de João Antônio se faz urgente, assim como as personagens elaboradas por ele, já que unem estilo próprio, originalidade e preocupação em denunciar as injustiças sociais. A personagem Mariazinha tiro a esmo revela ao leitor as condições em que vivem as mulheres – ou melhor, as meninas – que moram nas ruas e nas favelas do Rio de Janeiro, sujeitas à prostituição e à violência – principalmente violência sexual.

A “roda do jogo de vida” joãoantoniana aproxima-se da “roda da vida” de que a Dama da noite se vê excluída. As personagens de João Antônio enfrentam dificuldades para sobreviver a cada dia e, tentando acertar, muitas vezes erram suas tacadas no “joguinho”, mantendo-se na situação de marginalizados sociais e sem esperança de transformação da sua realidade. A Dama da noite, assim como outras personagens de Caio Fernando Abreu, também não teve escolha, já que

não se encaixa na sociedade que reproduz os valores burgueses e possui atitudes preconceituosas.

A urgência de Caio Fernando Abreu diferencia-se da urgência de João Antônio na medida em que se refere a experiências inscritas em sua subjetividade, em seu próprio corpo e em suas relações íntimas. O escritor gaúcho elaborou grande parte de suas personagens tendo em vista questões diretamente relacionadas à sua vida; por esse motivo, a Dama da noite reflete, durante a conversa com o *boy*, sobre temas que, para Caio Fernando Abreu, incomodavam profundamente, como o amor, o sexo, a solidão, a morte e, principalmente, a AIDS. É possível, pois, estabelecer um paralelo entre a Dama da noite e o autor, e entre o *boy* e o leitor.

Nesse sentido, torna-se necessário relativizar o conceito de literatura de urgência defendido por Italo Moriconi e a relação que o crítico estabelece entre essa modalidade de literatura e a obra de Caio Fernando Abreu. Segundo Moriconi, a escrita de urgência é um gênero discursivo que narra experiências-limite, sejam elas individuais ou coletivas. Trata-se de textos autorais – ficcionais ou não – e de narrativas de percursos de vida, fala e/ou escrita em que se abordam fatos extremos experienciados pelo autor em sua própria vida (MORICONI, 2006). Na literatura contemporânea, tal escrita relaciona-se aos estudos do testemunho, às reminiscências do holocausto e ao trauma em geral, em que se inclui a escrita da AIDS. Nas palavras de Italo Moriconi,

O extremo é o vertiginoso, é o que avança e devora, instaurando uma velocidade no tempo e o desejo de um apaziguamento definitivo. O extremo é aquilo que tememos não possa ser dito,

que cremos seja arriscado dizer, que, no entanto, está constantemente desafiando e exigindo os poderes do dizer. Enfrentar o extremo é aflorar, desafiar os tabus da linguagem. É chegar ao limite entre vida e morte, entre consciência e perda da consciência, entre mal-estar cotidiano e sofrimento físico insuportável. (MORICONI, 2006)

No texto em questão, o autor reflete sobre as escrituras de Michel Foucault e Caio Fernando Abreu no período em que passam a conviver com “a doença que não ousa dizer seu nome”, enfocando tanto as experiências extremas dos autores quanto a linguagem utilizada por eles, que rompe com tabus e inova pelo choque. Segundo Moriconi, a escrita da AIDS na obra de Caio Fernando Abreu é apenas um aspecto da “condição homossexual orgiástica”, situação-limite em virtude da qual sua literatura se afirmaria enquanto literatura de urgência. Para ele,

A escrita da AIDS percorre a obra ficcional de Caio na medida em que esta discute o tempo todo a condição homossexual. Mas há momentos, há narrativas (como “Dama da noite” e “Noites de Santa Tereza”) em que a figura da condição homossexual é projetada para figuras femininas heterossexuais, porém promíscuas, apresentadas como vítimas reais ou potenciais do ataque do HIV. Nesse sentido se pode dizer que [...] o tema da condição homossexual desdobra-se ou apresenta-se como parte do tema da sexualidade orgiástica. (MORICONI, 2006)

Nos textos escritos nos últimos dez anos de vida de Caio Fernando Abreu, é evidente uma maior referência à AIDS, síndrome que já havia levado diversos de seus amigos e que, mais tarde, o levaria. Sua literatura seria marcada, portanto, pela urgência de se falar sobre uma doença – apesar de poucas vezes mencioná-la diretamente – que carregava inúmeros estigmas e aumentava, por conseguinte, a “análise” e o “estudo” dos “doentes do HIV” – o que, em certa medida, os

segregava ainda mais.⁶ Segundo Jeanne Callegari, “falar da doença era a melhor forma de combatê-la, e principalmente de combater os preconceitos ligados a ela, os clichês associados aos soropositivos” (CALLEGARI, 2008, p. 181).

Moriconi entende, pois, que a literatura de Caio Fernando Abreu pode ser classificada como literatura de urgência devido ao tema da “condição homossexual orgiástica”, do qual se desdobraria a escrita da AIDS. No entanto, considerando as reflexões trazidas em “Dama da noite” e em outros contos do autor protagonizados por mulheres, questionamo-nos até que ponto sua produção ficcional pode ser considerada como literatura de urgência. Em busca de uma resposta, recorreremos à leitura de outros dois contos de Caio Fernando Abreu que possuem mulheres como protagonistas: “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, do livro *O ovo apunhalado* (1975), e “Sapatinhos vermelhos”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

A temática da “condição homossexual orgiástica” de que fala Moriconi pode ser encontrada em diversos contos de Caio Fernando Abreu, protagonizados principalmente por personagens masculinas. Entretanto, é incontestável a força que possuem suas personagens femininas, sejam elas heterossexuais ou homossexuais, e seu papel de romper com rótulos e preconceitos.

Assim como o homossexual, a mulher carrega estigmas relacionados à sexualidade, e Caio Fernando Abreu os apresenta em alguns de seus textos mais relevantes –que abordam ou não a questão da orgia. Nos contos “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “Sapatinhos vermelhos”, é evidente a

⁶ Sobre a formação de “teias de poder e saber” que se debruçam sobre as questões relativas à sexualidade, ver *A história da sexualidade I: a vontade de saber*, de Michel Foucault.

referência implícita ou explícita à AIDS, questionando a perspectiva sobre a doença nas décadas de 1970 e 1980, quando a doença era considerada a “peste gay”.

Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, Caio Fernando Abreu cita, logo nas primeiras linhas, a “epidemia” que mataria milhares de robôs. Nas palavras do autor, “os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da *peste*” (ABREU, 2001, p. 44). Podemos notar, portanto, a referência à repressão pelos policiais – instrumentos de controle da ditadura militar – e à doença, caracterizada como “peste”. Caio Fernando Abreu discutirá, ao longo de seu texto, as consequências da ditadura, o descaso com relação aos afetados pela epidemia e a postura da mídia frente à situação – em especial, à de Robhéa.

Com a morte dos robôs, esperava-se que a epidemia fosse, em breve, “completamente esquecida pela faixa dita *normal* da população” e, futuramente, seus restos mortais pudessem ser usados como objetos de decoração (ABREU, 2001, p. 45). Aqui, Caio Fernando Abreu traz à tona o preconceito contra os atingidos pela doença: há os saudáveis, “normais”, e os doentes, considerados “anormais”. Nota-se, pois, a referência ao vocabulário frequentemente utilizado para se referir tanto aos homossexuais quanto aos portadores do HIV, evidenciando a crítica de Caio Fernando Abreu à imposição de determinados hábitos e valores – imposição essa que gera o preconceito e exclui os

classificados como “anormais”, remetendo-nos aos mecanismos de poder⁷ descritos por Michel Foucault.

Além de trazer à tona esses mecanismos de poder que controlam pessoas e manipulam opiniões de forma indireta, Caio Fernando Abreu denuncia as consequências de um poder institucional que se utiliza da repressão para vigiar e disciplinar a seu modo:

Sabendo [...] da possibilidade de, a cada dia, os contaminados descobrirem mais e mais formas de sobrevivência, o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas. Legiões fugiam em direção ao campo, corriam boatos de que era a proximidade com as máquinas o que provocava as mutações. Mas sabendo também da possibilidade de se formarem grandes comunidades rurais, o Poder fechou todas as saídas das cidades. Então eles morriam feito ratos, sem que fosse necessário sequer procurá-los. (ABREU, 2001, p. 45)

O “Poder” evoca a ditadura militar vigente nos anos em que Caio Fernando Abreu escreveu e publicou os contos de *O ovo apunhalado*. Além disso, o autor critica, por meio da figura de um jornalista, as formas de manipulação da mídia, bem como o oportunismo e a falta de compromisso de alguns jornalistas com a profissão:

A epidemia já era coisa do passado quando, em artigos publicados semanalmente, um jornalista começou a investigar as possíveis causas do fenômeno.[...]

⁷ Os mecanismos de poder relacionam-se ao pensamento filosófico de Michel Foucault. O filósofo defende que “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. [...] Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma *situação estratégica complexa* numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2007, p. 103).

Mais tarde, o jornalista cedeu seu nome e imagem para a publicidade de determinado óleo de determinada firma. Tornou-se tão conhecido como os mais conhecidos ídolos do futebol e da televisão. (ABREU, 2001, p.46-47)

É sabido que Caio Fernando Abreu sempre manteve uma relação conflitante com a imprensa: não suportava as pressões do jornalismo diário e possuía o “[...] sentimento de inadequação do artista dentro das redações [...]” (COSTA, C., 2005, p. 333). Ademais, tinha certo repúdio à chamada “vida literária” e às relações que ali se estabeleciam, o que fica evidente em uma das cartas dirigidas a seu amigo e escritor Luiz Fernando Emediato, em 22 de agosto de 1977:

E essa paranóia, essa desconfiança, esse medo do outro tem sido meu *leitmotif* nos últimos tempos. Vem de fora pra dentro – porque a cidade grande, o trabalho no jornal, o ninho de cobras da, aarrgh!, vida literária só fazem aumentar isso [...]. (ABREU, 2002a, p. 492)

É possível encontrar, em inúmeras cartas escritas pelo autor, referências à “vida literária” que tanto o incomodava. Esse comportamento está intimamente vinculado à postura do escritor no que diz respeito à sua literatura: Caio Fernando Abreu não se guiava por modelos preestabelecidos e belezismos, assim como João Antônio.

No momento em que a “Peste Tecnológica” (ABREU, 2001, p. 46) é retomada pela mídia e o jornalista se torna tão famoso quanto os jogadores de futebol, surge o “Movimento Tecnológico – que a essa altura já influenciava seriamente a música, a literatura, as artes plásticas, a moda e demais formas de

expressão” (ABREU, 2001, p. 47) e ultrapassava as fronteiras nacionais para alcançar o mundo todo. É nesse cenário de prosperidade que surge Robhéa, um dos robôs remanescentes da epidemia.

Isolados em porões de um beco escuro, os robôs tentavam sobreviver e planejavam sair à superfície para tomarem o Poder, quando foram encontrados e denunciados às autoridades. Todos acabaram assassinados pelos policiais com fortes jatos d’água, salvo Robhéa, “[...] uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço” (ABREU, 2001, p. 48), que foi presa e seria morta como seus companheiros se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela. Por meio de contatos com figuras influentes, ele conseguiu libertá-la e dar-lhe um lugar nas passarelas. Mais tarde, Robhéa também se destacaria no cinema e estaria frequentemente na mídia.

Como vemos, Caio Fernando Abreu refere-se, novamente, aos porões da ditadura e à violência vigente nesse período político. É importante considerar que o autor dedica o conto a Elke Maravilha, cuja história se assemelha bastante à de Robhéa: também modelo e atriz, Elke foi presa na década de 1970 por rasgar um cartaz com a foto de Stuart Angel, filho da estilista Zuzu Angel que havia sido torturado e morto pelos carrascos da ditadura. Com a ajuda de um delegado, a estilista libertou Elke Maravilha da prisão.

Cansada da exposição na mídia, a personagem robô se isola em uma ilha deserta; devido a essa decisão, surge o comentário de que Robhéa seria homossexual. Estabelecendo a relação entre a homossexualidade e a personagem “contaminada”, o autor denuncia, mais uma vez, a visão preconceituosa referente aos portadores do HIV.

Anos depois, os jornais publicam “[...] uma pequena nota comunicando que Robhélia, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passarelas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro” (ABREU, 2001, p. 49). Robhélia passou a ser imitada por travestis e seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado quando o assunto tratava das grandes cafonas do passado. Seguindo a linha das personagens de Caio Fernando Abreu, a robô-manequim constitui-se como uma espécie de ícone “ex-cêntrico”.

O conto “Os sapatinhos vermelhos”, por sua vez, é uma espécie de releitura do conto homônimo de Hans Christian Andersen. Assim como a menina do conto do escritor dinamarquês, a protagonista Adelina se encanta por um par de sapatos vermelhos. Este, porém, não foi costurado com suas próprias mãos: trata-se de um presente de seu ex-amante, a quem “coreografava jantares à luz de velas” (ABREU, 2005, p.65).

A coreografia que Adelina irá iniciar com seus sapatos vermelhos a partir do fim do relacionamento será oposta à que estava acostumada a realizar enquanto mantinha um compromisso: a mulher de quase quarenta anos rompe com a norma e sai em busca de uma noite de orgia, em plena Sexta-Feira Santa:

Foi quando ela levantou a perna, apoiando o pé na borda da cadeira, que todos viram o sapato vermelho. Depois dos comentários exaltados, as meticulosas preparações estavam encerradas, a boate quase vazia, sexta-feira instalada, era da Paixão, cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas, o único garçom impaciente, cadeiras sobre as mesas. Tinham chegado ao ponto. O ponto vivo, o ponto quente.
– Pra onde? – perguntou o tenista-dourado.
– Meu apartamento, onde mais? – ela disse, terminando de assinar o cheque, três estrelas, caneta importada.

- Mas afinal, com quem você quer ir? – o negro quis saber.
- Ela acariciou o rosto mais baixo:
- Com os três, ora. (ABREU, 2005, p. 71)

Após a noite com os três rapazes, Adelina⁸ se sente vingada e só tira os sapatos vermelhos após negar o pedido de reconciliação de seu ex-amante, que bate em sua porta no Sábado de Aleluia. A partir de então, ela não podia mais evitar calçar os sapatinhos vermelhos e sair às ruas da cidade, “dançando de porta em porta”, e só pensou em dispensá-los “[...] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou que” (ABREU, 2005, p.74). Como vemos, Caio Fernando Abreu relaciona a vida sexual de sua personagem ao aparecimento de sintomas característicos de uma infecção pelo HIV.

É possível constatar, portanto, que as metáforas utilizadas por Caio Fernando Abreu para discutir a situação dos portadores do HIV vão de encontro às expressões pejorativas ligadas à AIDS, em especial as que relacionam a epidemia ao homoerotismo – e, conseqüentemente, aos homossexuais. Reforçar esse discurso preconceituoso por meio da escrita literária é uma forma de questioná-lo e de combater essa relação. Para Marcelo Secron Bessa,

[...] a literatura de ficção constrói uma linguagem que ajuda a manter ou desfazer imagens e identidades monolíticas, afirmando ou negando outros discursos, podendo, assim, atuar diretamente no enfrentamento da epidemia e proporcionar direções para seu curso presente e futuro. (BESSA, 1997, p. 32)

⁸ A protagonista, em certo momento da narrativa, mente seu nome e se diz chamar Gilda, o que nos remete à personagem de Rita Hayworth. Mais adiante, enquanto se relaciona sexualmente com os três rapazes, o narrador afirma que a mulher já “[...] não era mais Gilda, nem Adelina, nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas [...]” (ABREU, 2005, p. 73).

Oferecendo, pois, novas abordagens da epidemia, os textos de Caio Fernando Abreu procuram desvencilhar o homoerotismo da ideia de promiscuidade relacionada à AIDS. Os contos analisados neste capítulo revelam a preocupação em criar novas realidades para a epidemia, trazendo à tona personagens femininas e vinculando a AIDS às relações sexuais tanto homossexuais quanto heterossexuais. O conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” questiona mais diretamente o preconceito contra os portadores do vírus da “Peste Tecnológica”.

Os rótulos, de modo geral, nunca agradaram ao escritor gaúcho, que não apreciava as classificações dadas à sua literatura, como a de “literatura *gay*”:

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. Cada um é sexuado ou assexuado; se você é sexuado, tem mil maneiras de exercer a sexualidade. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora *gay*, publicando escritor *gay*, que vai ser vendido numa livraria *gay*, que vai ser lido apenas por *gays*. (ABREU,1995, apud BESSA, 1997)

Desse modo, classificar sua obra como literatura de urgência seria, em certa medida, reduzi-la. É evidente a necessidade do autor de abordar o fenômeno extremo da AIDS, já que muitos de seus amigos e conhecidos – nos últimos anos da década de 1980 e primeiros da década de 1990 – morriam à sua volta. No entanto, as temáticas abordadas em seus textos são inúmeras: desde o dia a dia asfixiante na metrópole e os desmandes da ditadura militar, à solidão e ao amor não correspondido. Podemos afirmar, portanto, que sua literatura possui um

caráter urgente na medida em que discute a situação dos portadores do HIV e o preconceito relacionado a eles. A nosso ver, a situação-limite não seria a “condição homossexual orgiástica”, já que não entendemos suas personagens femininas apenas como uma projeção da “condição homossexual”, tal como afirma Moriconi. Nos contos protagonizados por mulheres, o autor revela uma imagem das mesmas que se opõe à do senso-comum: suas personagens não aceitam a realidade em que se encontram e contestam-na, cada uma a seu modo.

O fato de Adelina, Dama da noite e outras personagens de Caio Fernando Abreu optarem, em determinado momento, pela orgia não significa que o autor esteja projetando nelas a “figura da condição homossexual”. Suas personagens femininas representam muitas mulheres das décadas de 1970 e 1980, com as quais, inclusive, Caio Fernando Abreu convivia. Ainda, a maior parte delas possui quase quarenta anos e passou a viver, após o aumento dos casos de AIDS, o mesmo dilema do *boy*: não poder tocar no corpo alheio. No entanto, diferentemente do jovem, elas chegaram a conhecer “a entrega corporal sem limites ao outro” (BESSA, 2002, p. 125), o que provoca uma grande dificuldade de adaptação à geração presente e as mantêm constantemente na corda bamba.

Caio Fernando Abreu traz à tona questões de caráter urgente, como o preconceito relacionado à sexualidade e aos portadores do HIV. Por meio de metáforas, desconstruindo tabus, ele procura romper com a ideia da AIDS como “peste *gay*”.

ESPELHO DESFOCADO DA BURGUESIA: A CLASSE MÉDIA E SEUS IMPASSES

*Um médico. / Ótimo na família. // Um executivo. / Ótimo. // Um
engenheiro. / Um arquiteto. / Um magistrado. / Ótimo. // Um poeta. /
Melhor na família dos outros.*

Geraldino Brasil, "Classe Média"

*Palpite
Palpite
Nasceu no crânio de quem teve meningite*

*[...]
Ser palpiteiro neste mundo é sua sina
Vendeste o carro pra comprar a gasolina*

Noel Rosa, "Palpite"

A discussão sobre a temática da classe média nas obras de João Antônio e Caio Fernando Abreu será realizada por meio da comparação entre os contos "Três cunhadas – Natal 1960", de João Antônio, publicado no livro *Leão-de-chácara* (1975), e "Creme de alface" (1975), de Caio Fernando Abreu, publicado em *Ovelhas negras* (1995). As diferentes datas do conto e do livro de Caio Fernando Abreu devem-se ao fato de *Ovelhas negras* ser uma reunião de textos que não publicados durante toda sua trajetória como escritor. Nas palavras do autor, trata-se de:

[...] uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando de fora de livros individuais. Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e

são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um dos títulos que imaginei. (ABREU, 1995)

Sobre “Creme de alface”, o escritor gaúcho escreve, em sua apresentação, que seria impossível publicá-lo em 1975 devido à censura da época, correspondente ao governo de Ernesto Geisel.

O conto de João Antônio é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, que analisa a realidade do protagonista a partir da perspectiva do mesmo. A temática do conto está relacionada às suas três cunhadas que vivem no bairro do Flamengo e às quais o homem deve fazer uma visita.

Logo no início do conto, o narrador coloca-se no lugar do protagonista:

Isto não é vida.
Mas a gente toma o primeiro chope do dia e é como se tudo começasse de novo.

Da porta do botequim, o sujeito se chega para as beiradas do balcão [...] O calor está dando nos nervos, as moscas numa agitação emburrada.
– Me dá um chopinho. (ANTÔNIO, 1989, p. 43)

Em seguida, ele narra a saga do homem em busca de um presente de Natal para as cunhadas, bem como suas impressões sobre a vida típica da classe média endividada. Para o protagonista, “o que esculhamba a vida são as prestações” (ANTÔNIO, 1989, p. 43). Prepara-se, assim, para gastar não mais do que vinte mil com o presente das três cunhadas.

A tarefa de comprar tal presente aborrece o homem, que passa a reclamar de sua esposa e inculpar-lhe a culpa por ter de realizar tão estafante empreitada, deixando transparecer uma crítica ao casamento e a suas convenções. Tal

aborrecimento, porém, desemboca novamente na questão incômoda e preocupante das dívidas:

– Essas porcarias comem a gente por uma perna.
Um pensamento fanado passou-lhe. E se o diabo da mulher tivesse comprado os presentes a prestações em setembro ou outubro – não teria sido uma economia? (ANTÔNIO, 1989, p. 44)

São evidentes a dificuldade financeira do protagonista e sua preocupação em gastar um dinheiro que mais tarde lhe irá fazer falta. Amuado, ele se dirige à Praça Quinze e é “empurrado” (ANTÔNIO, 1989, p. 44) para o Largo da Carioca. Pregões, gente pedindo e se rastejando. Pedem também as crianças, “bocas já cínicas” (ANTÔNIO, 1989, p. 44), e as crianças pretas, que exigem dinheiro do passante. A descrição da cidade pobre contrasta com os preços nas vitrines e os objetos à venda: microcosmo de um país tão estratificado e com tantas diferenças sociais. Assustado com os preços, o homem pensa na quantidade de dinheiro que aquelas coisas desnecessárias vão “lhe morder”:

Entre tecidos, louças, vidros, quinquilharias, penduricalhos, ele sabe que aquilo tudo não serve para nada. Ou não sabe exatamente para quê. No entanto as coisas saem da boca do vendedor, muito antes de serem tangíveis ao toque da mão. (ANTÔNIO, 1989, p. 45)

Nota-se uma crítica clara à classe média: o autor refere-se aos bens supérfluos consumidos freneticamente por essa parcela da população, que compra o que não pode e – como o próprio João Antônio dizia – paga à prestação. O protagonista do conto desconhece a utilidade daqueles objetos e, como de

praxe, torna-se alvo do “homem do balcão”, ávido por vender-lhe alguma daquelas coisas.

O homem sai pela rua, que é personificada pelo narrador por meio da sinédoque. Nos parágrafos seguintes, é possível observar como o olhar do protagonista e a voz do narrador se misturam, assim como se misturam as pessoas no comércio popular:

O que a rua mais sabe fazer é misturar gente.
A rua geme, chia, chora, pede, esperneia, dissimula, engambela, contrabandeia. Espirra gente. A gritaria dos camelôs parece um comando. E os óculos franceses vieram de Cascadura, a seda do Japão saiu de algum muquinfo das beiradas da Central, os relógios suíços foram trazidos de algum buraco da Senhor do Passos. A rua reúne bolos de safardanas. E quer vender.
Estivesse de olho aberto. Necessário comprar o presente das três cunhadas. (ANTÔNIO, 1989, p. 46)

Em seguida, o narrador onisciente revela-nos que as três cunhadas já moraram na casa do protagonista, em Niterói, mas que se cansaram das idas e vindas na barca. O homem aprova a decisão das cunhadas de morar no bairro do Flamengo – “Flamengo ou Laranjeiras, ele nunca sabia” (ANTÔNIO, 1989, p. 46). Quando o narrador esclarece a posição do protagonista quanto à decisão de suas cunhadas de se mudarem, fica evidente que João Antônio pretende contrastar ambas as realidades. Observemos alguns trechos dos parágrafos seguintes:

[...] O ruim é não entender de presentes e menos de suas cunhadas que um dia viveram em sua casa em Niterói e um dia, sem esta, nem mais aquela, se largaram para longe.
Também, aquilo não era vida. Vidinha chué, uma mão na frente, outra atrás. [...] Agüentar aquela pisada brava, só para quem tinha dois filhos e três bocas para dar de comer. As cunhadas estavam certas de se botarem pelo mundo.

[...] se ajustaram em sociedade, hoje andam penduradas num apartamento das Laranjeiras ou do Flamengo. Diz sempre Flamengo. Apartamento. Têm televisor, uma alta-fidelidade, cascolac e, naturalmente, seus homens. Coisas. (ANTÔNIO, 1989, p. 47)

A diferença entre as duas realidades é patente: apesar de o protagonista também pertencer à classe média, sua vida baseia-se em trabalhar para cuidar da família e dos filhos, ao contrário de suas cunhadas, que apenas se preocupam em consumir e manter suas aparências e suas relações afetivas. Assim, o contraste entre ambas as situações reitera a visão de João Antônio sobre o desserviço da classe média com relação às diferenças sociais na medida em que reproduz os valores da elite, camada que ditava os rumos do país. Tal comportamento é considerado opressor pelo autor, pois empurra os menos favorecidos ainda mais às margens.

A ironia joãoantoniana é latente no último trecho citado, em que o narrador resume, em cinco palavras, a ânsia da classe média pelo consumo, tema retomado mais adiante na narrativa. Há, ainda, uma ambiguidade provocada pela última frase, “Coisas”, sugerindo que os homens das três cunhadas podem ser considerados como tal. Enfim, o protagonista lembra que suas cunhadas vieram de Pinheiros, hoje chamado de Pinheiral, que “mudou só de nome e vai de mal a pior”. E completa: “As cunhadas... Bem. Essas nunca tiveram cabeça na vida” (ANTÔNIO, 1989, p. 47).

Após comprar o presente – um jogo de copos, louças e guardanapos coloridos –, o homem alcança a rua e esbarra com um “chato” que diz conhecê-lo

do Saco de São Francisco. O protagonista livra-se do sujeito e pega um táxi até Laranjeiras, ou Flamengo.

No apartamento das cunhadas está tocando uma música natalina, cujos versos o narrador intercala com a própria narrativa. Não se trata, porém, de uma música qualquer de Natal: a letra da canção⁹ escolhida por João Antônio ironiza o ambiente, os valores e o cotidiano das personagens. A narrativa e as descrições que se seguem revelam, aos poucos, os traços típicos da classe média:

Comeram-se dois frangos buscados pra viagem ao churrasqueiro do Largo do Machado, que se juntaram a arroz, torresmos e farofa. Havia um uísque nacional. E vinho de Bento Gonçalves, que ninguém bebeu. Preferiu as batidas e, como não houvesse cerveja no congelador, foi de cachaça até a tarde cair. Vieram passas e avelãs e a tarde deu de se arrastar, pesada. (ANTÔNIO, 1989, p. 49)

Além da comida e da bebida, outras características aproximam essas personagens da classe média, como a “cara inchada” e “sem expressão alguma” (ANTÔNIO, 1989, p. 50) da cunhada mais velha devido às inúmeras plásticas, e o famigerado bilhete de loteria.

O álcool deixa as mulheres alteradas e vai “tirando as peias, desatrelando as línguas” (ANTÔNIO, 1989, p. 50). Desse modo, passam a fazer fofocas sobre a

⁹ “Anoiteceu / O sino gemeu / A gente ficou / Feliz a rezar // Papai Noel / Vê se você tem / A felicidade / Pra você me dar. // Eu pensei que todo mundo / Fosse filho de Papai Noel. / E, assim, felicidade / Eu pensei que fosse uma / Brincadeira de papel. // Já faz tempo que eu pedi / Mas o meu Papai Noel não vem. / Com certeza já morreu / Ou então felicidade / É brinquedo que não tem”. Trata-se da canção “Boas Festas”, do compositor Assis Valente. João Antônio escolheu-a cuidadosamente, já que retrata um Natal que é sinônimo de consumismo, simbolizado pela figura do Papai Noel que leva presentes às crianças – ou a algumas delas. No conto, o autor inscreve a letra completa da canção, porém embaralha seus versos, a fim de revelar ao leitor a forma com que o protagonista a ouvia no momento do encontro com as cunhadas, em meio às conversas e alterado pelas bebidas que havia tomado.

família e a comentar sobre sua própria vida íntima, o que aborrece o protagonista e o impele a ir embora:

Havia de sair, quando fosse hora. E não havia de varar a encabulação espessa que lhe sobrava das conversas descarnando a vida de suas cunhadas.
– Mas afinal, que é qu’eu tenho com isso? [...] (ANTÔNIO, 1989, p. 51)

No caminho de volta para Niterói, o narrador novamente equipara a vida de suas cunhadas à do protagonista e à das pessoas que dividem com ele a barca e os percalços cotidianos. Segundo ele, “os pobres são pobres, começando pelos modos” (ANTÔNIO, 1989, p. 52). A imagem decadente de um Papai Noel e a presença de uma senhora considerada louca delineiam o ambiente em que ele se encontra:

[...] Da barriga da barca vem zunindo a baderna de um velho barrigudo, olhos raiados de sangue, fantasiado de Papai Noel e insistindo em ser uma alegria para a criançada. É um Papai Noel de propaganda de um rei barateiro, graúdo dos secos e molhados [...].
[...] Há uma velha lambuzada de batom, com um chapéu de flores amarelas e vermelhas, amarrotado, pendendo para o lado. Velha a que todos chamam pancada e que vai, por ir, de Niterói para o Rio e do Rio para Niterói, enquanto lhe paguem a travessia [...] (ANTÔNIO, 1989, p. 53)

Assim, na barca, o homem se recorda de algumas histórias que ouvira na casa das cunhadas; ocorrem três digressões, relacionadas à vida de cada uma das personagens. A primeira digressão inicia-se com a seguinte frase do narrador onisciente, que revela uma reflexão do protagonista: “O disco dizia que a felicidade com certeza já morreu” (ANTÔNIO, 1989, p. 53).

O homem lembra, então, de sua cunhada mais nova, que dizia ter usado a mesma roupa no ano passado porque o dinheiro andava curto. Ele, porém, sabia que a mulher dava tudo o que tinha ao amante, que a espancava. A crítica do protagonista é implacável:

Nas proximidades do Natal, amante viajou e ela está satisfeita com o televisor novo. Disse até que vai criar vergonha e arrumar o apartamento [...]. Coitada, vai é pagar prestação pelo resto da vida. (ANTÔNIO, 1989, p. 54)

Estava quase sem roupa e não gostava de Natal, uma festa muito triste, como a do Ano Novo – só não disse por quê. As irmãs sabem que é porque não estão passando o Natal em Pinheiral com a mãe. (ANTÔNIO, 1989, p. 54)

A mãe das três é retomada novamente pela cunhada do meio. Segundo o protagonista, essa cunhada não é comprometida, mas precisaria encontrar um homem que a colocasse nos trilhos. Revela-se, portanto, a postura machista do narrador com relação às três mulheres e, ainda, a confirmação do subentendido inicial de que seus amantes seriam “coisas”. Assim, com um filho de quase dez anos que não sabe onde se encontra e com os modos de um lavrador, a cunhada do meio sai para um encontro.

Em seguida, a mais velha critica veementemente as irmãs devido à importância que dão aos homens:

Para a mais velha, homem é bicho canalha, ainda que dê dinheiro à mulher. Que o jeito é não depender de homem, principalmente quando se está ficando velha e se continua de fogo aceso. Sem juízo ninguém se arruma na vida. Jogou na cara das irmãs. Umas erradas, deveriam se dar ao respeito. A primeira, funcionária pública explorada pelo amante que lhe suga o sangue; a segunda,

vivendo de lavagem de roupa e ardendo por um homem. Duas tontas na vida. (ANTÔNIO, 1989, p. 56)

A cunhada mais velha, entretanto, relaciona-se com Homerinho, homem de negócios como os amantes das outras duas. Ela tomou um apartamento do amante e tomar-lhe-ia tudo, “se não fosse um safardana bem acordado” (ANTÔNIO, 1989, p. 57). Esbraveja que pretende fazer muitas plásticas e ter muitas jóias com o dinheiro de Homerinho.

Pela terceira vez, há uma referência a Pinheiral: a mais velha evoca Dirce, sua irmã que ainda vive no bairro, criticando a vida que ela leva, em que sustenta um marido que bebe e seus cinco filhos: “Morressem todos os cinco, mais o marido, já que o homem não dá sossego e ela tem um filho por ano” (ANTÔNIO, 1989, p. 58). A irmã mais nova contesta, dizendo que os filhos de Dirce são crianças lindas e que o mais novo se parece com o menino Jesus.

É importante considerar, nos retratos das três cunhadas, que todas possuem algum tipo de ligação com a parcela da família que ficou no bairro de Pinheiral, de onde vieram. A mesquinhez e a soberba, no entanto, afastaram-nas de suas origens. Percebemos, porém, que a irmã mais nova ainda mantém uma relação de afeto com a família e cultiva um sentimento de saudosismo.

Nos últimos parágrafos do conto, o narrador revela-nos que, sempre que retorna a Niterói, o protagonista tem uma “[...] vontade besta de ser mais moço, sem carregar filhos e nenhuma preocupação excessiva, moço para se atirar de cabeça à vida e malucar à vontade de outros jeitos, livre e firme como um desgraçado” (ANTÔNIO, 1989, p. 59). Ou seja, apesar de reconhecer todos os excessos de suas cunhadas, percebe que existe um buraco – tão grande quanto a

Baía de Guanabara – entre sua vida e a vida das três: trata-se da diferença de quem é responsável por outras pessoas e de quem possui liberdade para comprometer-se apenas com sua própria vida. Vale a pena destacar, inclusive, o fato de que o protagonista não faz referências diretas à própria esposa, irmã das outras mulheres, o que pode sugerir uma crítica a sua própria condição.

Com relação ao conto “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, podemos afirmar, *a priori*, que a classe social da protagonista é a mesma classe média das três cunhadas; no entanto, seu caráter diferencia-se consideravelmente do caráter das personagens de João Antônio. Nas palavras de Caio Fernando Abreu, trata-se de uma “mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades” (ABREU, 2002b, p. 127). Assim, a fim de tornar possível uma reflexão mais profunda sobre o conto, é preciso considerar, além da noção de classe média e suas características mais abrangentes, a influência da metrópole no comportamento dos indivíduos que ocupam seu espaço, uma vez que essa influência se mostra mais decisiva no conto de Caio Fernando Abreu.

Com crediários para pagar e uma infinidade de problemas pessoais, a protagonista anda pelas ruas da cidade acompanhada por pensamentos de ódio e revolta:

Enfim, enumerou na esquina, Raul se enforcara no banheiro, cinco anos exatos amanhã, e este maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa, Lucinda quebrou as duas pernas atropelada por um corcel azul três dias depois da Martinha confessar que estava grávida de três meses, e não quer casar, a putinha, desculpe, mas o senhor não quer deixar eu passar? tenho pressa, meu senhor [...] (ABREU, 2002b, p. 127)

O conto possui três partes, sendo que, na primeira, o fluxo de consciência da protagonista atropela o narrador, e as ruas da cidade são o cenário onde ela revela todo seu ódio e preconceito:

[...] crispou as mãos de unhas vermelhas pintadas na alça da bolsa, pivetes imundos, tinham que matar todos [...] (ABREU, 2002b, p. 127)

[...] havia só corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes dos óculos [...] (ABREU, 2002b, p. 128)

Atentando-nos aos pensamentos emaranhados da protagonista, percebemos algumas histórias que a envolvem e que, aos poucos, revelam-nos sentimentos como indiferença, rancor, inveja e preconceito:

[...] a tia Luiza agora quem nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca, dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta, aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias [...] (ABREU, 2002b, p. 128)

[...] a idiota, introduzindo devagar a chave na porta do apartamento de Arthur, buquê de crisântemos na outra mão, uma hora tão inesperada, e tão inesperados os crisântemos, a senhora não vai andar mesmo? [...] ele jamais poderia imaginar, o ruído leve da chave abrindo a porta [...], atravessar a sala na ponta dos pés, abrir a porta do quarto e de repente a bunda nua de Arthur subindo e descendo sobre o par de coxas escancaradas da empregadinha, meu deus, mulatinha ordinária [...] (ABREU, 2002b, p. 128)

[...] sem falar no Marquinhos o tempo todo enfiando aquelas coisas nas veias [...] (ABREU, 2002b, p. 129)

[...] e a Lia Augusta agora querendo ser modelo, fortunas naquelas fotos, não tenho nada com isso mas falei assim pra Lolanda, bem na cara dela: é tudo puta, o senhor por favor poderia fazer o obséquio de tirar o cotovelo da minha barriga? [...] (ABREU, 2002b, p. 129)

[...] a cadela da Rosemari bebendo cada vez mais, meio litro de uísque até o meio-dia, depressão, ela diz, no meu tempo isso tinha outro nome, pouca-vergonha era como se chamava [...] (ABREU, 2002b, p. 129)

Como podemos observar nos trechos citados, as histórias pessoais da protagonista são intercaladas por um sentimento de repulsa pelos demais pedestres, que naturalmente se acumulam no cotidiano das grandes cidades. Ainda, enquanto realiza seu trajeto, a mulher reflete acerca de sua vida e das dificuldades que enfrenta no dia a dia:

[...] você não vai me vencer, ouviu bem sua vida de merda? eu vou ganhar de você no braço na raça e quem se meter no meu caminho eu mato [...] (ABREU, 2002b, p. 129)

[...] este fio fino de arame atravessando na minha testa, de tãmpora a tãmpora, vibrando sem parar, é preciso sim ser biônica atômica supersônica eletrônica, vocês pensam que eu sou de ferro? (ABREU, 2002b, p. 130)

Apesar da evidente agressividade da protagonista, podemos observar que ela também precisa ultrapassar obstáculos em sua vida que exigem muito esforço – até mesmo cometer atos mais extremos contra quem a impeça de superá-los, se for preciso.

De súbito, a protagonista se depara com um cinema em que passa um filme com Jane Fonda. Ela imagina a temperatura amena, o escuro acolhedor e decide que, ao menos durante duas horas, irá esquecer de sua vida para mergulhar em outra, no plano da ficção, onde tudo termina bem.

Na segunda parte do conto, a presença do narrador é mais frequente, o que proporciona ao leitor outra perspectiva das ações e da personagem. A narrativa

inicia-se com uma menina pedindo dinheiro à protagonista, que lhe nega veementemente:

Foi então que a menina segurou seu braço pedindo um troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entrevada, tia. Ela disse não tenho, crispando as unhas vermelhas na alça da bolsa enquanto puxava a entrada do outro lado do vidro da bilheteria. (ABREU, 2002b, p. 130)

A menina, porém, insiste em seu pedido, o que leva a protagonista a agredila com extrema violência:

Ela sacudiu com força o braço como quem quer se livrar de um bicho, uma coisa suja grudada, enleada, e foi então que a menina cravou fundo as unhas no seu braço e gritou bem alto [...]: sua puta sua vaca sua rica fudida lazarenta vai morrer toda podre [...]. Tão exato, subitamente. Inesperado, perfeito. Mais contração que gesto. Mais reflexo que movimento. Como um passo de dança ensaiado, repetido estudado. E executado agora, em plenitude. Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. (ABREU, 2002b, p. 131)

A mulher não se importa nem minimamente com a agressão que cometeu: dá as costas à criança, compra um pacote de pipoca e afunda-se no escuro do cinema, com seus cabelos encharcados de suor e suas roxas e profundas olheiras.

O narrador inicia a terceira parte do conto expondo a indiferença da protagonista com relação ao ato violento que acabara de cometer: “Quase uma assassina, *não pensou*, meu deus, quase uma criminosa, espalhando-se sem horror na poltrona no momento em que as luzes começavam a diminuir” (ABREU,

2002b, p. 132). A mulher pensa nos crediários, no dinheiro gasto com o cinema e nas fraquezas das pessoas que a rodeiam:

Ah, se enforcar feito Raul, se deixar atropelar igual Lucinda, regredir como tia Luiza, emprenhar que nem Martinha, trair como Arthur, se drogar igual Marquinhos, beber feito Rosemari, virar puta que nem Lia Augusta: biônica atômica supersônica eletrônica – catatônica [...]. (ABREU, 2002b, p. 132)

Ao fim, “o bico da bota ardendo, querendo mais” (ABREU, 2002b, p. 132), a mulher permite que um desconhecido a masturbe no escuro do cinema, pensando “[...] danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface” (ABREU, 2002b, p. 133). Após o ato de violência contra a menina, a mulher abandona seus compromissos e se deixa acariciar, na poltrona do cinema, por um homem desconhecido, com a intenção de comprar um cosmético rejuvenescedor assim que sair do cinema. A necessidade de consumir, nesse caso, também pode ser vista como escapismo. Notemos, ainda, que a atitude de permitir carícias íntimas de um estranho poderia ocasionar um juízo de valor por parte da protagonista se essa permissividade partisse de algum conhecido seu. Tal situação também nos remete à ausência de relações afetivas significativas no contexto em que ela vive, o que a impele a buscar prazer por meio do anonimato. Nesse aspecto, a personagem representa o sujeito típico da metrópole, solitário e perdido na multidão.

À luz do texto de João Antônio, saltam aos olhos alguns traços do conto de Caio Fernando Abreu: assim como as personagens principais do conto “Três cunhadas”, a protagonista de “Creme de alface” pertence à classe média,

aproximando-se mais das cunhadas do que do protagonista, pois se revela bastante consumista e alienada. O que a diferencia de todas as personagens de João Antônio é sua postura extremamente violenta e opressora. No entanto, é importante considerar que o autor entalha duas faces nessa “mulher-monstro”: ela é tanto a opressora quanto a oprimida, já que é produto do impacto violento da metrópole. Essa dupla face da protagonista não justifica seus desmandes, mas também não deixa seus impasses em segundo plano.

Ao longo da produção ficcional e jornalística de Caio Fernando Abreu, desde seus primeiros textos no início da década de 1970 até a década de 1990, notamos relatos de experiências individuais dentro do cotidiano da metrópole. Logo, as angústias estarão sempre relacionadas aos sentimentos de solidão, de indiferença e de impotência vividos, em maior ou menor grau, pelos habitantes das grandes cidades, inclusive pelos representantes da classe média com a qual o autor se identificava. Ainda, a linguagem fragmentada de que Caio Fernando Abreu se utiliza reflete esse indivíduo em busca de si mesmo, envolvido pela velocidade avassaladora da metrópole e pelas pressões cotidianas por ela impostas.

De rancores e migalhas: o avesso e o direito da classe média

Mais de dez anos após a publicação do texto “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), João Antônio retorna a São Paulo para realizar um trabalho e depara-se com outra cidade, outras pessoas, outros lugares. Dessa experiência, resulta o texto “Abraçado ao meu rancor” (1986), publicado no livro homônimo, em que ele

reflete sobre diversas questões, desde a função social do jornalismo até as transformações pessoais e profissionais pelas quais passou desde que se mudou de São Paulo. Nas palavras do autor, “[...] muito sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degringolou, esquinou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu” (ANTÔNIO, 1986a, p. 80).

A cidade é vista por João Antônio como um espaço tirano, diferente daquele descrito nos contos de *Malagueta, perus e bacanaço*. Já não é a mesma cidade dos malandros e jogadores de sinuca, mas a metrópole que sufoca e atropela seus habitantes.

A perspectiva do autor sobre a função do jornalismo também muda:

Esta profissão não presta. Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade de sobrevivência. Apenas. (ANTÔNIO, 1986a, p. 81)

[...] Parece-me que comecei direito no jornal. Agora, meio corroído, acabarei sabujo. Nada. Provavelmente, desde o princípio, eu tinha pouca têmpera e me julgava grande coisa, mas já dando alguns sinais, ainda que vagos, de aceitação. Outras vezes, creio que esta profissão é que me obrigou a isso, sequer chefiada por pessoas que prestassem. *Um trabalho capacho, inútil. Nas regras do jogo*. Permitido, comportado, manipulador. (ANTÔNIO, 1986a, p. 88, grifos nossos)

Apesar de não se afastar daquela “escrita guerreira” proposta em seu texto de *Malhação do Judas carioca*, João Antônio se culpa por não acreditar mais em sua profissão como naquele momento e, ainda, por fazer parte da tão detestada classe média:

Quando os conheci e gostei deles, quando me estrepei e sofri na mesma canoa furada, a perigo e a medo, eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias a lisuras? De teu pai não foi, mano. Também é verdade que, agora, visto na moda e não simples. Meto antes as roupas que, só depois, chegarão aqui e ando tostado de sol, areias, mar. (ANTÔNIO, 1986a, p. 83)

Mas da classe média você não vai escapar, seu. A armadilha é inteiriça, arapuca blindada, depois que você caiu. Tem anos e anos de aperfeiçoamento, sofisticação, tecnologia, ah o cartão de crédito, o cheque especial, o financiamento do telefone, da casa própria e do resto da merdalhada que for moda e, meu, sem ela você não vive. Não respira, é ninguém. Ou melhor, é nada: você já virou coisa no sistema. E não pessoa. Dane-se! Futrique-se, meu bom, meu paspalho, pague prestação pelo resto da vida (ANTÔNIO, 1986a, p. 92)

Aquilo que João Antônio sempre criticou volta-se contra ele e arma a arapuca, mas a atitude de olhar e julgar a si mesmo possui um caráter contestatório e mantém o escritor no mesmo lugar que sempre ocupou: o de combatente das injustiças sociais. Contudo, o motivo essencial de seu rancor refere-se à indiferença generalizada em relação aos problemas do país, já que, segundo ele, o verdadeiro Brasil não aparece nas páginas dos jornais e revistas. Ademais, o fato de se reconhecer outra pessoa, em uma cidade transformada pela modernidade, desperta sentimentos de revolta e melancolia inevitáveis que se refletem em seu texto.

O conto “Três cunhadas – Natal 1960” critica, como vimos, a alienação e a ostentação da classe média carioca, representada pelas figuras das três mulheres e por sua relação com os amantes e o dinheiro. Apesar das transformações que a cidade sofreu ao longo da segunda metade do século XX, a narrativa mantém-se extremamente atual. O mesmo ocorre com o conto “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, que expõe o ódio e o preconceito de uma mulher de

classe média, produto da violência do dia a dia da metrópole. Porém, ao contrário de João Antônio, Caio Fernando Abreu instaura a cidade como o principal agente da narrativa, trazendo à tona, além dos desmandes cometidos pela protagonista, as migalhas que recolhe e a pequenez de sua vida, na qual o “final feliz” resume-se em passar no rosto um “bom creme de alface”. Assim, a protagonista é tanto a opressora quanto a vítima dentro do sistema.

Nas palavras de Clotilde Favalli, na obra de Caio Fernando Abreu “[...] o contexto revela-se “pelo avesso” ao ser recusado; “de dentro”, na loucura, marginalidade e solidão” (FAVALLI, 1988, p. 18). A perspectiva de Caio Fernando Abreu é de dentro do universo da classe média, da opressão da metrópole e, como vimos, do preconceito sexual e da difícil convivência com o HIV; seu projeto literário constitui-se em um “corpo-a-corpo” que se distancia dos problemas sociais abordados por João Antônio e aproxima-se da experiência individual de caráter mais subjetivo e existencial, como já discutimos nos capítulos anteriores. Como exemplo, transcrevemos a seguir um trecho do conto “Os sobreviventes”, do livro *Morangos mofados* (1982). Suas personagens também procuram sobreviver em um mundo opressor, descontentes com a inércia de suas vidas:

[...] neste apartamento que pago com o suor do po-ten-ci-al criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida. Mas, eu quero dizer, e ela me corta mansa, claro que você não tem culpa, coração, caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca [...] (ABREU, 1982, p. 20)

Esse trecho de “Os sobreviventes” remete-nos à visão de Caio Fernando Abreu sobre o trabalho nos jornais e revistas, assim como o caráter subjetivo de seus textos literários reflete-se em sua produção jornalística. Na época em que trabalhou no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1986 e 1995, ele era um dos autores mais lidos. No entanto, retratava pequenas cenas do cotidiano e as angústias do homem metropolitano, sempre com um olhar subjetivo e com um tom bastante lírico. As crônicas mais marcantes de Caio Fernando Abreu publicadas no jornal são suas quatro “cartas para além dos muros”,¹⁰ em que ele revela ser portador do HIV.

A presença de personagens que se caracterizam como médio-classistas e as referências à classe média são comuns nos textos de ambos os escritores, que pretendem revelar a superficialidade dos valores empunhados por essa camada social e sua tentativa de parecer ser o que não é, reproduzindo os valores da elite. Na obra de João Antônio, tais personagens são frequentemente associadas à figura do “otário”, que visa:

[...] à obtenção de certos objetivos previamente fixados e definidos: família, casa, dinheiro, felicidade. A modalidade que orienta seu fazer é a do ter, do possuir, do acúmulo como instrumento e condição para “atingir a felicidade”. (DURIGAN, 1983, p. 215-216)

Segundo a definição de Durigan, o protagonista de “Três cunhadas – Natal 1960” pode ser considerado um otário que procura se adaptar às regras

¹⁰ “Primeira carta para além dos muros” (21 de agosto de 1994), “Segunda carta para além dos muros” (04 de setembro de 1994), “Última carta para além dos muros” (18 de setembro de 1994) e “Mais uma carta para além dos muros” (24 de dezembro de 1995). O autor faleceu em 25 de fevereiro de 1996, em Porto Alegre, aos 47 anos.

estabelecidas pela sociedade. Esse tipo social é retratado por João Antônio em oposição à figura do malandro, que geralmente protagoniza seus contos e é completamente instável com relação a todos os “objetivos” buscados pelo otário referidos no trecho transcrito. Essa contraposição entre o malandro e o otário convoca para a necessidade de dar mais atenção ao marginalizados sociais e criticar a postura da classe média, tal como o autor faz em “Abraçado ao meu rancor”, referindo-se a si mesmo.

Por sua vez, Caio Fernando Abreu refere-se à classe média de maneira mais afastada das questões sociais trazidas à tona por João Antônio. Seu texto revela uma preocupação com a opressão dessa classe social, bem como com o preconceito e a violência reproduzidos por ela, mas também a coloca no lugar de vítima, possivelmente baseado em suas próprias experiências nas grandes cidades. Na crônica “Reflexões de um fora da lei do atrolho”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 06 de março de 1994, o autor diz:

Se você, como eu, também vive em São Paulo e vem sendo acometido por crises cada vez mais freqüentes de irritação, dor de cabeça, náuseas, palpitações, insônia, chiliques e achaques dos mais diversos, saiba que descobri o motivo. Não por ser gênio, mas por ser vítima. O mal que nos aflige a todos, revelo, chama-se Atrolho. A Cidade de São Paulo é cada vez mais movida e regida por essa entidade invisível, insuportável e onipresente: a Lei do Atrolho. (ABREU, 2006, p. 97)

A “Lei do Atrolho” relaciona-se ao acúmulo de pessoas na cidade, como as multidões nas calçadas e nos ônibus, as filas e os espaços fechados superlotados – coisas essas que, para o autor, pioram diante da falta de consciência da maioria das pessoas. Segundo ele,

É preciso alertar logo a todos, pois a Lei do Atrilho, mãe do *stress*, traz à tona os mais baixos instintos do mais politicamente correto cidadão. Submetido a ela, em átimos de segundos qualquer um fica possuído por ferozes ímpetos Neonazistas. (ABREU, 2006, p. 98-99)

Como vemos, o autor sente-se vítima da cidade do mesmo modo que a protagonista de “Creme de alface”, assumindo que as condições de São Paulo podem acabar com o bom-senso de qualquer pessoa. É claro que essa consideração não retira a responsabilidade dos cidadãos das grandes cidades com relação aos demais cidadãos e ao espaço de convívio, mas relativiza sua culpabilização. No conto de Caio Fernando Abreu, portanto, a intolerância resulta em preconceito e violência, revelando o caráter opressor da protagonista, o qual também é determinado, em maior ou menor grau, pela configuração da própria cidade.

CONCLUSÃO: CONTESTAÇÃO E RESISTÊNCIA

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida. Escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia. Se não sangra, é escrever?

João Antônio, “Corpo-a-corpo com a vida”, 03 de novembro de 1976

Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo [...] Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social” [...], não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te.

Caio Fernando Abreu, Carta ao Zézim, 22 de dezembro de 1979

Entre as décadas de 1960 e 1980, especialmente na de de 1970, houve uma explosão considerável da ficção realizada por jornalistas no Brasil. Em meio à ditadura militar vigente no país e aos crescentes problemas sociais, grande parte dos escritores que se dedicavam ao jornalismo entrou em conflito com algumas questões que, em maior ou menor grau, incidiram em sua produção ficcional. Dentre eles, incluem-se João Antônio e Caio Fernando Abreu.

A reflexão de João Antônio sobre a função do jornalismo e, conseqüentemente, da ficção a partir do “levantamento de realidades brasileiras” (ANTÔNIO, 1976b, p. 143) encontra-se, como vimos, no texto-manifesto que encerra *Malhação do Judas carioca*: “Corpo-a-corpo com a literatura” (1976). Nesse texto, o autor convoca os jornalistas e ficcionistas de sua época a

realizarem uma escrita combativa e a assumirem “[...] um individualismo experimental. Que, ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo – herói – dão para sobreviver” (ANTÔNIO, 1976b, p. 148). O projeto literário do autor, tanto no âmbito ficcional quanto no jornalístico, emerge da necessidade de se assumir o olhar desse “herói” que luta cotidianamente pela sobrevivência, ou seja, de se exercitar esse “individualismo experimental” do corpo-a-corpo com a vida. Dez anos mais tarde, porém, em “Abraçado ao meu rancor” (1986), vimos que o escritor revela certo descontentamento com a profissão de jornalista, afirmando que, com o passar do tempo, exerceu-a sem muito entusiasmo, “sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade de sobrevivência” (ANTÔNIO, 1986a, p. 81).

Caio Fernando Abreu também mantinha uma relação conflituosa com a imprensa: não suportava as pressões do jornalismo diário e possuía um sentimento de inadequação no meio jornalístico. Originário da classe média e nascido no interior do Rio Grande do Sul, o escritor enfrentou a maior cidade do Brasil para trabalhar como jornalista na então recente revista *Veja*. Encontrou, porém, inúmeras dificuldades de adaptação, não apenas em seus primeiros anos em São Paulo, mas também na capital carioca. Em uma de suas inúmeras cartas (ABREU, 2002), Caio Fernando Abreu afirma que o escritor e a escritora brasileiros são convidados, todos os dias que acordam, a desistir de sua vocação.

No decorrer de nosso estudo comparativo, foi possível constatar que o “individualismo experimental” joãoantoniano é também praticado por Caio Fernando Abreu em sua literatura. Ambos incorporaram experiências relacionadas

a diferentes realidades de uma mesma época e transcenderam-nas em seus textos, recriando a linguagem própria dos tipos sociais neles representados: João Antônio conviveu com jogadores de sinuca e malandros, observando de perto as diferenças sociais, e Caio Fernando Abreu viveu entre “[...] as instigações pop-contraculturais e ‘malditas’ ou ‘marginais’ dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90” (MORICONI, 2002, p. 11), vivenciando experiências tanto na fase de liberdade sexual, quanto no momento em que as mortes decorrentes da AIDS começaram a aparecer e instauraram um clima de medo e reações preconceituosas contra os soropositivos.

As realidades recriadas por João Antônio e Caio Fernando Abreu são, portanto, análogas, mas correspondem a diferentes questões de caráter urgente. A perspectiva de Caio Fernando Abreu quanto ao ato de escrever difere da perspectiva de João Antônio na medida em que o escritor gaúcho defende e pratica uma escrita mais intimista, como demonstramos na análise de seus contos e da “Carta ao Zézim”. Suas próprias experiências, muitas vezes extremas, definem a forma e o conteúdo de seus textos literários. Tais experiências estão ligadas a vivências inscritas em sua subjetividade e em seu próprio corpo, ao passo que as experiências de João Antônio derivam, sobretudo, da observação de fatos cotidianos relacionados, em sua maioria, às dificuldades enfrentadas pela parcela da população considerada excluída da sociedade. A análise dos contos “Galeria Alaska” e “Caçada” procuraram ilustrar essas diferenças e, principalmente, o modo como as distintas perspectivas dos autores sobre a temática do homoerotismo complementam-se.

Vimos, ainda, que a aproximação da literatura de João Antônio com o jornalismo resultou em interpretações de sua obra que julgamos redutoras, como a de Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), que considera a obra do escritor como sendo “desficcionalizada” e devendo ser classificada como texto informativo, noticiário, e não ficcional, o que desqualificaria sua literatura. Mostramos, contudo, que João Antônio escreveu textos literários bastante elaborados – alguns com mais características do jornalismo, outros com menos.

Do mesmo modo, procuramos demonstrar que nomear a literatura de Caio Fernando Abreu como literatura de urgência seria, em certa medida, reduzi-la, assim como faríamos se a classificássemos como literatura *gay*. Embora concordemos que, para o autor, era imprescindível abordar o fenômeno extremo da AIDS – que amedrontava a todos de sua geração –, é preciso considerar que seus textos não se restringiram a esse tema. Dessa forma, sua literatura possui um “caráter urgente” na medida em que discute a situação dos portadores do HIV e o preconceito a eles relacionado. A situação-limite não seria a “condição homossexual orgiástica”, já que, em seus contos protagonizados por mulheres, elas não aceitam sua realidade e contestam-na, opondo-se ao senso comum – fato que refuta a leitura de Italo Moriconi de que tais personagens seriam apenas uma projeção daquela condição. Assim, algumas de mulheres heterossexuais dos contos de Caio Fernando Abreu possuem a função de relacionar a epidemia às relações sexuais, sejam elas homossexuais ou heterossexuais e estejam ligadas ou não à orgia.

Por fim, a comparação entre os contos “Três cunhadas – Natal 1960” e “Creme de alface”, respectivamente de João Antônio e Caio Fernando Abreu,

corroboraram o caráter mais social da obra do escritor paulista e o caráter mais subjetivo da obra do escritor gaúcho. Em meio à necessidade de discutir as realidades brasileiras e seus protagonistas, João Antônio depara-se com as contradições da classe média, que procurava reproduzir os valores da elite brasileira, como o consumo desenfreado e o alheamento referente aos problemas sociais do país.

Tais contradições, João Antônio as enxerga em sua própria condição de escritor. Afirma ele:

Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos. (ANTÔNIO, 1976b, p. 143)

Como vimos em “Abraçado ao meu rancor”, apesar de não se afastar da proposta de “Corpo-a-corpo com a vida”, João Antônio passa a ver sua profissão com outros olhos e, ainda, a culpar-se por pertencer à classe média. Contudo, esse julgamento de si mesmo também possui um caráter contestatório que, a nosso ver, aproxima-o ainda mais de sua proposta inicial.

Por outro lado, o modo com que Caio Fernando Abreu refere-se à classe média no conto “Creme de alface” revela uma preocupação com a opressão exercida por essa camada social, bem como com o preconceito e a violência reproduzidos por ela, mas também a coloca no lugar de vítima das grandes cidades, aspecto possivelmente baseado nas próprias experiências do escritor. Sendo assim, em “Creme de alface”, a intolerância resulta em preconceito e

violência, e revela o caráter opressor da protagonista, o qual também é determinado, em maior ou menor grau, pela configuração da própria cidade.

Segundo Antonio Candido em “A nova narrativa”, a experimentação e a inovação podem enfraquecer a ambição criadora, pois quando a concentração se dá particularmente no fazer de cada texto, buscando chocar o leitor e o crítico em detrimento de provocar emoção e contemplação, pode ocorrer de alguns textos da literatura contemporânea resistirem menos ao tempo. Dentre os inúmeros ficcionistas das décadas de 1960 e 1970, João Antônio e Caio Fernando Abreu produziram literaturas que sobrevivem ao tempo, porque tratam de questões urgentes diretamente relacionadas ao indivíduo e à sociedade e, principalmente, porque trabalham a forma e o conteúdo do texto de forma estilizada, sem exagerar nos recursos, mas também sem desembocar no texto puramente informativo. Tais escritores possuem, portanto, projetos literários que se constroem ao longo de suas produções ficcionais e que se complementam na medida em que focam e discutem, a partir de diferentes perspectivas, as mesmas questões latentes no período em que publicaram seus textos. Por meio do estudo de suas personagens – que, tanto para Anatol Rosenfeld quanto para Antonio Candido, são as principais responsáveis pela ficcionalidade da obra literária –, procuramos demonstrar que esses dois escritores brasileiros questionam a realidade vigente e contestam a ordem imposta por ela, resistindo à exclusão ao preconceito sociais.

Para João Antônio, escrever é sangrar; para Caio Fernando Abreu, é tirar sangue com as unhas. Os diálogos que ambos travam com o leitor conscientizam-no sobre as questões urgentes de seu tempo, trazendo à tona temas esquecidos

por aqueles que se encontram na “roda da vida” e não possuem intimidade alguma com o “jogo da vida”.

REFERÊNCIAS

Obras analisadas

ABREU, C. F. “Dama da noite”. In: *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

_____. “Creme de alface”. In: *Ovelhas negras*. Porto Alegre: LP&M, 2002b.

_____. “Caçada”. In: *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996b.

_____. “Carta ao Zézim”. In: *Cartas*. (Organização de Italo Moriconi). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

ANTÔNIO, J. “Corpo-a-corpo com a vida”. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

_____. “Galeria Alaska”. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

_____. “Mariazinha tiro a esmo”. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

_____. “Três cunhadas – Natal 1960”. In: *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Obras dos autores estudados

ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970 (com o título alterado para *Inventário do ir-remediável*).

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *As frangas, novela infanto-juvenil*. Rio de Janeiro: Globo, 1988a.

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

_____. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988c.

- _____. *Onde andar Dulce Veiga?*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Bien loin de Marienbad*. Paris: Arcane 17, 1994.
- _____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996a.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996b.
- _____. *Cartas*. (Organizao de Italo Moriconi). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: LP&M, 2002b.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ANTÔNIO, J. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1976a.
- _____. *Malhao do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1976b.
- _____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1977a.
- _____. *Lambes de caarola* (Trabalhadores do Brasil!). Porto Alegre: L&PM, 1977b.
- _____. * Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1978.
- _____. *Dedo-duro (& Menino do caixote)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981a.
- _____. *Literatura comentada – Noel Rosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1981b.
- _____. *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte; IML, 1983a.
- _____. *Menino do caixote*. São Paulo: Atual, 1983b.
- _____. *Abraado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986a.
- _____. *Os melhores contos: João Antônio* (seleo de Antônio Hohlfeldt). São Paulo: Global, 1986b.
- _____. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estaao Liberdade, 1989.
- _____. *Zicartola e que tudo mais v pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.
- _____. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1992.
- _____. *Afinao na arte de chutar tampinhas*. Belo Horizonte: Formato, 1993a.
- _____. *Um herói sem paradeiro*. São Paulo: Atual, 1993b.
- _____. *Dama do encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996a.

- _____. *Patuléia: gentes da rua*. São Paulo: Ática, 1996b.
- _____. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996c.
- _____. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

Obras gerais

- ABDALA JR., B. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *De vôos e ilhas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- AGUIAR, F. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL / UNICAMP, Campinas, n. 19, 1999.
- ARÊAS, V. “Chorinhos de um retratista (improviso)”. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL / UNICAMP, Campinas, n. 19, 1999.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARCELOS, J. D. M. *(Con)sumindo a diferença: a homossexualidade entre a visibilidade e a massificação*. 1998. 159 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 1998.
- BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: KOTHE, F. R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESSA, M. S. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Os perigosos: autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: USP, 2000.
- BOSI, A. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1974.
- _____. “Um boêmio entre duas cidades”. In: ANTÔNIO, J. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CABELLO, A. R. *Gíria: vulgarização de um signo de grupo?* 1989. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciência Letras do Campus de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 1989.
- CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.
- CANDIDO, A. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. (orgs.). *A personagem da ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. “João Antônio”. *Remate de males*: Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL/UNICAMP, Campinas, n. 19, 1999a.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 2000.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002.
- _____. “Na noite enxovalhada”. In: ANTÔNIO, J. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- _____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, L. C. C. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CHAPLIN, L. C. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.

CHIAPPINI, L. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes”. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., e ZILLY, B. (orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp / Boitempo, 2000.

_____. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

CORAÇÃO, C. R. *Repórter-cronista: jornalismo e literatura na interface de João Antônio com Lima Barreto*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Bauru, 2009.

CORRÊA, L. C. *Merdunchos, malandros e bandidos*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Assis, 2003.

_____. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Assis, 2006.

COSTA, C. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

COSTA, J. F. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.

DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

DENIS, B. *Literatura e engajamento*. Bauru: EDUSC, 2001.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DURIGAN, J. “João Antônio e a ciranda da malandragem”. In: SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DYMETMAN, A. *Uma arquitetura da indiferença: a República de Weimar*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FAVALLI, C. "Inventário de uma criação". In: *Autores gaúchos*. vol. 19. Porto Alegre: IEL, 1988.

FERNANDES, F. *A etnologia e a sociologia no Brasil: ensaios sobre aspectos da formação e do desenvolvimento das ciências sociais na sociedade brasileira*. São Paulo: Anhambi, 1958.

_____. "O homem e a cidade metrópole". *Educação e Ciências Sociais*, ano IV, vol. 5, n. 11, Rio de Janeiro, Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1959.

FERREIRA, C. A. "Um panorama da recepção crítica sobre as obras de João Antônio (1977-1989)". In: OLIVEIRA, A. M. D.; ORNELLAS, C. A.; SILVA, T. M. (orgs.). *Papéis do escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL / UNESP, 2008.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FREUD, S. "Luto e melancolia". *Revista Novos Estudos Cebrap*, vol. 32, 1992.

GUEDES JR, W. B. *Malandragem, revolta e anarquia: marginalidade em João Antônio, Antônio Fraga e Lima Barreto*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

HALL, S. *Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOHFELDT, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. de Letras. 1990.

KONDER, L. *Walter Benjamin o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Os sofrimentos do "homem burguês"*. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAURITO, I. B. "João Antônio: o inédito". *Remate de males: Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL / UNICAMP*, n. 19, Campinas, 1999.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

MACÊDO, T. “João Antônio, cronista de pesadelos de São Paulo”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 57, São Paulo, 1999.

_____. “Malandragens transoceâncias: uma leitura de narrativas de João Antônio e Luandino Vieira”. In: CANIATO, B.; MINÉ, E. (orgs.). *Abrindo caminhos*. São Paulo: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (Coleção Via Atlântica nº 2), 2002.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins, 2001.

MARQUES, R. *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998a.

_____. “Poesia e nacionalidade: a construção da diferença”. In: MARQUES, R.; BITTENCOURT, G. (orgs.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998b.

MARTIN, V. L. R. *A evocação da marginalidade: Um estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio e Luandino Vieira*. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004a.

_____. “Exclusão social e composição de personagens na ficção de João Antônio e de Luandino Vieira”. *Revista Via Atlântica*, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP, n. 7, São Paulo, 2004b.

_____. *Literatura e marginalidade*. São Paulo: Alameda, 2008.

MORICONI, I. “Introdução”. In: ABREU, C. F. *Cartas*. (Organização de Italo Moriconi). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. “Urgência, orgia, escrita da AIDS (algumas notas sobre vida/obra, vida/morte)”, 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1745>>.

MÜNSTER, A. *Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

OLIVEIRA, A. M. D.; PEREIRA, J. C. “João Antônio, esteta do popular”. *Ciênc. Let.*, n. 34, Porto Alegre, jul/dez. 2003. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art12.pdf>>.

OLIVEIRA, A. M. D.; ORNELLAS, C. A.; SILVA, T. M. *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL / Editora da UNESP, 2008.

ORNELLAS, C. A. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

- PINTO, M. A. B. "Caio Fernando Abreu: notas esparsas". *Letras*, vol. 1, n. 1, Santa Maria, 1991.
- POLINÉSIO, J. M. "O conto sócio-documental: João Antônio". In: *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.
- PORTO, L. T. *Morangos mofados, de Caio Fernando de Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- RAMA, A. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ROSENFELD, A. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. (orgs.). *A personagem da ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SAID, E. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. *Fora do lugar: memórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- SANTILLI, M. A. *Paralelas e Tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.
- SARTRE, J. P. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1999.
- SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SIMMEL, G. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- SOUZA, J.; ÖELZE, B. (orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- STEIN, E. *Órfãos de Utopia: A melancolia de esquerda*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.