

Onde Andará Caio Fernando Abreu? Notas sobre o romance pós-moderno brasileiro

I

Viver nunca foi tarefa fácil. Como sugere Linda Hutcheon com perspicácia, qualquer época poderia argumentar que os tempos que se viviam eram terríveis e que o fim da história estava próximo (Hutcheon 223). Esta retórica apocalíptica aplicar-se-ia a qualquer época porque, a despeito de sistemas de valores mais ou menos estáveis, a despeito de uma autoridade central forte, da fé na ciência e na capacidade humana para a felicidade, a miséria e a tragédia nunca deixaram de se fazer notar entre homens e mulheres. Dependendo do ponto de vista que se adota, a história das sociedades pode ser lida como uma longa e contínua crise. O que seria, então, particular à nossa crise atual e a esse estado de coisas que se convencionou chamar de pós-modernismo?

Talvez seja a consciência planetária de uma crise, uma sensação de esgotamento que não se limita a uma região ou a um grupo social mas que, ao contrário, atinge a todos. A tecnologia tem o mérito de difundir imediatamente e em escala mundial os impasses que nos defrontam quase todos os dias. Tomamos conhecimento, sem sair de casa, de uma tragédia aqui e das violências praticadas acolá. De fato, os tempos pós-modernos são aqueles em que a inocência se perdeu (Eco 67).

Esta sensação aguda de descentramento e esgotamento leva o

artista pós-moderno a olhar tudo com ironia, já que a perda de valores estáveis implica também a desconfiança da capacidade do texto (seja histórico, ficcional ou pictorial) de representar a realidade. A relação entre a realidade e a sua representação deixa de ser transparente, e o esforço em representá-la só pode se fazer a partir de instâncias que revelem os mecanismos dessa representação. Se é verdade que, nesse sentido, todo romance pós-moderno problematiza a escrita, também os historiadores se vêem diante do imperativo de não se colocarem como participantes imaginários de eventos passados, mas antes procuram explicitar de onde vêm, que documentação usam, com que sistemas de valores operam, de modo que os leitores possam julgar por si mesmos (Hutcheon 91).

A literatura pós-moderna é marcada, nesse sentido, por textos que revelam ao leitor o fato de que são construídos a partir de um esforço de representação da realidade. O controle autorial sobre a narrativa é exposto sem subterfúgios (Vieira 584). A perda do centro de autoridade narrativa é a expressão do enfraquecimento de vozes outrora estáveis, e consideradas únicas. É por isso que a literatura em questão atende à necessidade de incorporar outras vozes, como as das mulheres, dos homossexuais e de outras minorias, que surgem assim como porta-vozes privilegiados dos dilemas pós-modernos. Trata-se de um grande caldeirão cuja instabilidade e movimento são a expressão da própria instabilidade dos valores contemporâneos.

Frente a uma tradição literária milenar que deseja incorporar e revisitar com ironia, o artista pós-moderno não pode ignorar o fato de que o esgotamento de valores estáveis representa também a descrença na originalidade. Na medida em que a história literária se alonga, toda poesia se torna necessariamente uma leitura crítica da poesia que a

antecede. Nesse sentido, não há textos, mas apenas relações entre textos (Bloom 3). A literatura pós-moderna constrói sua originalidade a partir da premissa de que um retorno absoluto às origens é impossível, e por isso cabe ao artista incorporar e questionar o que já foi dito, ao mesmo tempo em que reconhece suas fontes e expõe ao leitor a artificialidade do texto.

Essas questões aparecem muito bem representadas na literatura do Caio Fernando Abreu (1948-1996). Nesse ensaio me proponho a fazer uma leitura, a partir dessas perspectivas, da obra *Triângulo das Águas*, de 1983. Antes, no entanto, um breve apanhado de sua produção literária nos ajudará a articulá-la com os temas da pós-modernidade.

II

Caio Fernando Abreu tem publicado muito desde sua obra de estréia, intitulada *Inventário do Irremediável*, de 1971. Várias outras obras se seguiram, entre volumes de contos e romances, mas talvez tenha sido *Morangos Mofados*, de 1982, que projetou seu nome como um dos escritores brasileiros contemporâneos de maior talento.

Os contos de *Morangos Mofados* exibem coordenadas temáticas e técnicas narrativas que podem ser consideradas paradigmáticas de toda a obra de Caio Fernando Abreu. Neles encontramos “vários contos de corte metaficcional que incorporam um sujeito em processo de interrogação na história” (Arenas 54). A homossexualidade aparece como um centro de onde irradiam outras temáticas, e nesse sentido Caio Fernando Abreu compõe, juntamente com João Silvério Trevisan (*Em Nome do Desejo*, 1983) e Silviano Santiago (*Stella Manhattan*, 1985), um grupo de escritores brasileiros contemporâneos que tratam a voz

dessa minoria como matéria ficcional (Zilberman 582).

Há vários contos de temática homossexual em *Morangos Mofados*. Nesses contos a experiência homossexual é retratada como a manifestação de uma sexualidade que não pode se realizar de forma plena. Em "Terça-feira gorda," dois homens se conhecem em um baile de carnaval, vão para a praia para ter relações sexuais, e acabam sendo vítimas de um ataque anti-homossexual. Em "Aqueles dois," nos vemos diante de dois personagens masculinos que se conhecem na repartição onde trabalham, se tornam amigos e vêem crescer entre eles uma certa atração e desejos sexuais. Nada chega a acontecer, mas os dois são demitidos ao final da narrativa, devido ao seu "comportamento doentio." Esses contos colocam lado a lado a absoluta naturalidade com que o narrador insiste em narrar a história com o final trágico que, afinal, acaba por colocar em xeque essa mesma naturalidade.

Os contos de *Morangos Mofados* apontam para um estado de coisas marcado pela solidão urbana, pela incapacidade de comunhão e comunicação, e pela a fragmentação da vida moderna. A homossexualidade aparece como um componente desse caos no que tem de desejo irrealizado e reprimido, mas o estado de desilusão total a ultrapassa.

No conto "Os companheiros" temos personagens anônimas, membros de uma geração paralisada pelo álcool e pelas drogas. A descrença em verdades universais, que de resto parece inspirar toda a obra de Caio Fernando Abreu, se revela na estrutura de uma narrativa fragmentada, indefinida, feita de paradoxos e frases incompletas (Arenas 55). Nesse conto a problematização da escrita se constrói a partir das hesitações do narrador que não sabe muito bem como conduzir a narrativa, da mesma forma que lhe faltam subsídios para conduzir a

vida. O mofo que cobre os morangos do título é o mesmo mofo que Caio Fernando parece ver cobrir a vida moderna.

Esse cenário urbano terrível, que só pode ser São Paulo, é presença constante na prosa do autor. Aparece sempre como um espaço de solidão e miséria do qual os personagens, no entanto, não conseguem fugir, ainda que expressem tal desejo reiteradamente.

No conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga,” da coletânea *Contos Pirandellianos*, encontramos um homem escrevendo uma carta para outro, de São Paulo. Da janela do apartamento só vê a parede cinza de outro prédio e as latas de lixo no térreo. O cenário urbano do conto é povoado por prostitutas e travestis pelas esquinas. O narrador tem idéias de suicídio, e só decide não se atirar do décimo andar onde mora porque lhe dá nojo a perspectiva de imaginar seu corpo caído sobre as latas de lixo:

Imaginei uns restos de macarrão enrolados nos anéis do meu cabelo crespo, uma garrafa de pinga vagabunda no meio das minhas pernas, um modess usado na ponta do meu nariz.

Tenho horror à idéia de ficar sujo, mesmo depois de morto. (69)

Apesar das hesitações, o narrador confessa que “eu tenho achado, devagarinho, cá dentro de mim, em silêncio, que nem gosto mais muito de viver, sabia?” (70).

Nesse conto há uma referência à cantora Dulce Veiga, cujos discos o narrador procura nas lojas da cidade. Essa atividade é descrita como “o único luxo” de sua vida. A menção à Dulce Veiga, que depois seria desenvolvida como personagem de romance, parece representar a única saída para o beco sem saída que se transformou a vida nos

grandes centros urbanos. Tanto a cantora como a “praiazinha de areia bem clara” representam dimensões de fuga que, entretanto, não se concretizam. No final da carta o narrador revela que matou o destinatário da própria, na cidade do interior em que vivia, antes de ir para São Paulo—uma carta destinada a um destinatário inexistente, o que acentua ainda mais a sensação de solidão e incomunicabilidade que marcam o conto. A nota deprimente desta impossibilidade particular de amor emerge quando o narrador revela que foi ele próprio o matador, e não um grupo militante de guardiões da moral e dos bons costumes, como encontramos em *Morangos Mofados*. Aqui há um impedimento voluntário do amor, o que torna a infelicidade humana quase uma fatalidade.

Onde andaré Dulce Veiga?, de 1990, traz o mesmo cenário urbano desolador. Continuamos em São Paulo, o protagonista habita o mesmo prédio mal freqüentado—“era um edifício doente, contaminado, terminal” (37)—e tem como vizinhos prostitutas e travestis.

O mundo parece estar desabando diante do olhar irônico e complacente do narrador. A desumanização de tudo segue seu curso implacável. Ao sair em busca da cantora Dulce Veiga, o narrador procura toda a suavidade e autenticidade de um mundo que se perdeu. Trata-se de uma viagem de busca e salvação de si. A cantora e o personagem Pedro, com quem o narrador manteve um relacionamento íntimo, representam o que resta de verdade em sua vida.

O encontro do protagonista com Pedro é narrado com um tom de lirismo que contrasta radicalmente com o resto do romance. Como é próprio dos amores verdadeiros, a relação dos dois se dá em uma dimensão quase utópica, definitivamente exilada da vida comezinha e cotidiana. Mas como tudo um dia chega ao fim, Pedro sumiu no mundo e deve estar morrendo de AIDS, o que sugere que por mais que se lute

pela felicidade, sempre haverá ameaças externas mais poderosas.

Ao narrador só lhe resta encontrar Dulce Veiga. A trajetória dessa busca é uma viagem por um submundo de miséria humana, consumo de drogas e frustrações. Como típico narrador pós-moderno, o protagonista não tem controle absoluto sobre a narrativa, e a constrói na medida mesmo em que vai montando o quebra-cabeça de um enredo cujo final ele desconhece. Seu objetivo é encontrar o real, “um real sem nada por trás além dele mesmo” (40). Dulce Veiga representa um aspecto desse real, e até encontrá-lo, o narrador vai de pista em pista, de mentira em mentira, de máscara em máscara, de modo que cada um de seus espantos é também um espanto que o leitor compartilha.

A Dulce Veiga que o protagonista encontra em seu exílio voluntário “não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso— talvez real” (199). O real que ele afinal encontra é a vida de uma mulher que continuava cantando em uma cidadezinha no interior do Brasil, que pisava descalça no chão, e morava em uma casa simples, cercada de bichos. A experiência do encontro do narrador com Dulce é francamente mística. Ele toma um chá que ela lhe oferece, tem visões, revive lembranças recentes, faz descobertas a respeito da natureza das coisas e da vida. Mas Dulce lhe diz que quer “encontrar outra coisa” (212), e mesmo que o protagonista pense que ela já a encontrou, a sentença da cantora nos deixa com o sabor amargo de que essa “outra coisa” nem ela sabe muito bem o que é, e que talvez nunca a encontre.

III

Triângulo das Águas é uma obra que reúne três contos longos:

“Dodecaedro,” “O Marinheiro” e “Pela Noite.” Com o subtítulo de “Noturnos,” as três histórias se passam à noite e colocam os personagens frente a uma verdade que os transforma e anuncia o nascimento de um novo dia. As referências a outras narrativas e a outros discursos artísticos é abundante, como de resto o é em outras obras de Caio Fernando Abreu. A temática da homossexualidade, em uns mais do que outros, explícita ou implícita, também perspassa as três histórias.

“Dodecaedro” se propõe ser uma coreografia verbal para “Köln Concert,” de Keith Jarret. Essa estratégia dá ao texto uma feição de concerto em que as vozes dos personagens se intercalam, como instrumentos em uma peça musical cuja falta de harmonia é a expressão da solidão e do isolamento que o texto parece representar. As doze vozes que falam se arrumam em ordem numérica por exigências do texto escrito que, como tal, carece da simultaneidade própria da música. Na realidade, todas as vozes falam ao mesmo tempo, e oferecem pontos de vistas diversos a respeito dos mesmos eventos e das mesmas pessoas.

Doze indivíduos (seis homens e seis mulheres cujas falas são identificadas através dos nomes de cada um) encontram-se em uma casa, à noite, que está cercada por cachorro loucos. Todas as vozes fazem referências ao terror que advém dessa situação, e de quanto esse sentimento de exílio involuntário acentua a solidão. Os cachorros loucos e hidrófobos como signos de uma ameaça externa que destrói as vidas humanas são tomados emprestados de um poema de Henrique do Valle intitulado “Uma flor num buraco de Calçada,” que Caio Fernando cita antes de iniciar sua narrativa. Esse poema dá a chave de leitura de “Dodecaedro” na medida em que descreve uma situação de emergência e terror da qual, no entanto, nasce uma flor:

depois os cachorros foram embora
eu voltei ao meu chá
e lá fora a solidão
e uma flor quase despercebida.

De fato, as doze vozes parecem estar organizadas a partir de uma progressão (ou crescendo, para usar um termo próprio à música) que leva de um pessimismo inconseqüente (acoplado a uma descrição crua da sexualidade) a uma atitude mais positiva. De um tom sombrio e pesado, por assim dizer, a narrativa vai se ampliando e colocando em xeque a existência dos próprios cachorros loucos. Se não termina como uma ária, “Dodecaedro” definitivamente também não termina como um réquiem.

O que há é apenas “uma flor num buraco de calçada”—qualquer coisa boa que surge de uma placa de concreto, ou uma nota alegre sorrateiramente colocada nas partituras de uma missa fúnebre. Temos de um lado a solidão implícita em vozes que se acumulam e não se comunicam, e de outro o empenho das últimas em tirar proveito da situação de terror.

Diz Linda, a sexta voz: “(...) talvez nada mais nos restasse naquela casa cercada por cachorros loucos senão amar uns aos outros” (36). Ricardo, a sétima, reintroduz a melodia triste, e preside uma espécie de Última Ceia pós-moderna na qual a hóstia não passa de um papelote de cocaína. Se há a droga—presença constante na literatura de Caio Fernando Abreu—também há o desejo de abandonar seu consumo, como faz Dulce Veiga ao fugir de São Paulo. Ricardo sopra o pó “antes que alguém pudesse dizer ou fazer qualquer coisa.” Sua intenção, diz,

era dissipar a névoa, muito embora lhe fique uma sensação de que “não havia futuro” naquela casa de janelas fechadas, cercada por cachorros loucos—ícone talvez da condição humana nos tempos atuais: “Tudo que eu precisava era o sol quente da manhã seguinte, que não viria, aquecendo minha cabeça confusa. Cobri o rosto com as mãos e comecei a chorar” (39).

Júlio, a décima voz, chama a atenção para “a flor na calçada,” ao lembrar que é nas situações de emergência que vemos nascer o melhor de nós e que “ninguém soltou os cachorros loucos”—ele mesmo havia inventado essa mentira:

Depois que esse eu-ele disse, foi que começou a acontecer tudo isso que me assusta agora, porque é como um final sangrento onde só o amor de alguns que o caos fez vir à tona e a solidão ainda maior de outros, pelo contraste do encontro alheio, como eu-eu, ele-ele, como meus dois eus, parecem revelar qualquer coisa como um novo caminho para o qual talvez nem todos os meus eus nem os de vocês estarão preparados. (48)

“Dodecaedro” parece flutuar entre os limites que separam a verdade da loucura. A narrativa termina onde havia começado, formando, assim, uma figura geométrica de doze lados cuja “circularidade” fecha o texto sobre si mesmo e só tangencialmente aponta uma saída. Essa ambivalência dá à narrativa um aspecto inconcluso e indefinido, que hesita entre reconhecer os cachorros loucos e negar suas existências. É como se os personagens duvidassem até se é possível abrir as janelas. E se as abrissem, o que encontrariam? Cachorros loucos ou “uma flor num buraco de calçada?”

Como a primeira de história de *Triângulo das Águas*, "O Marinheiro" também faz referência a um texto que o antecede e até certo ponto o explica. Trata-se de um poema homônimo de Fernando Pessoa, de 1913, do qual Caio Fernando Abreu retira um trecho que serve de epígrafe para a história. Da mesma forma que no poema do poeta português, o personagem dessa versão encontra-se isolado em uma casa enquanto aguarda o dia nascer. Todo o ambiente é de espera e solidão.

Das janelas que pinta para impedir que as pessoas da rua o espreitem, o narrador observa os movimentos dos vizinhos que ele desconhece. Essa impessoalidade, no texto, não é um elemento da vida humana, deslocada no tempo e no espaço, mas antes um aspecto da vida nas cidades grandes, diz-nos o narrador, onde "você não precisa simular interesse algum pelas pessoas em volta" (67).

A rejeição do mundo externo é total. O narrador eliminou todos os canais de contato com a realidade exterior como televisões e rádio, e nem sabe sua própria idade. A fuga que se vê operar aqui é, nesse sentido, também uma fuga de si. É a própria identidade do narrador que se dilui como resultado de seu empenho em rasgar todos os seus documentos e eliminar todos os espelhos da casa.

Aos poucos ficamos sabendo que na casa há um quarto vazio que havia sido ocupado outrora. O narrador abandona o mundo porque um dia "o outro" o abandonou. Como o poema de Fernando Pessoa, vemos diante de um texto que dissecar a dor da separação e da espera de alguém ou de algo que não chega quando amanha o dia. Numa casa vazia com um quarto vazio que ele diz trazer dentro de si, o narrador também é um prisioneiro. Entretanto os cachorros loucos aqui são as dores da perda, e também a cidade de São Paulo que espreita lá fora, fera que exila suas próprias crias.

Mas há uma esperança: “Talvez num novo outro, o outro antigo voltará” (73). Quem chega em uma tarde de novembro traz consigo um cheiro de mar, que vai representar na história a liberdade e a autenticidade de um mundo logínquo do qual o personagem se encontra afastado e aonde gostaria de retornar. No poema de Fernando Pessoa o marinheiro não passa de uma figura de sonho que nunca chega e talvez nem mesmo exista. Nada se transforma e é inútil qualquer ação. Aqui o encontro com o marinheiro desperta uma esperança: “Parado ali no chão, eu sentia que dentro de mim alguma coisa nova estava nascendo” (73).

O cheiro de mar e de liberdade que o marinheiro traz o opõe radicalmente a São Paulo, uma cidade sem mar. Trazendo dentro de si qualquer coisa “humana e ameaçadora,” o marinheiro desperta no narrador a visão de uma baía tropical de areias brancas e muito sol, como se trouxesse os elementos que colocariam um fim a toda artificialidade. É assim que a identidade até então diluída de um personagem que não se olha no espelho se firma com a queda de todas as máscaras. Encarar o marinheiro é uma forma de encarar a si próprio: “Eu não estava distraído nem tinha disfarce algum quando ele me olhou. Ele não tinha nenhum disfarce quando eu o olhei” (77).

Em “O Marinheiro” a busca da verdade a que a visita misteriosa dá a partida é como a procura de Dulce Veiga. Tudo se transforma na vida do narrador com a chegada do marinheiro. São mesmos como dois naufrágos em uma ilha deserta, dois sobreviventes que se encontram e juntos se sobrepõem às adversidades de um mundo vasto que se movimenta lá fora. O marinheiro parte porque “o navio demora pouco no porto” (89), mas fica a sensação de que o encontro ocasionou uma mudança definitiva. Não há conforto nem paz, nem a sensação de que

enfim as coisas parecem estar em seus lugares. Mas há um inquietude e o desejo de partir também, de ir a qualquer lugar:

Havia urgência em chegar à luz. Havia uma urgência no ar, que não era exatamente minha nem da pessoa que estava comigo, mas qualquer outra coisa assim, difícil dizer, um imperativo moral ou ético chegar do outro lado, do lado de lá, do lado da luz (91).

O que passa a ver não é mais o movimento dos vizinhos saindo e entrando em casa, mas uma ilha na linha do horizonte com um farol que está apagado porque é dia. Mas certamente ele se acenderia todas as noites para indicar o caminho da vida e da liberdade. Por isso seus olhos já não tem "grades," e decide esvaziar a casa, arrancar seus disfarces para que seja irremediável sua nudez. Ao despir sua casa, o narrador também despe simbolicamente a si, porque equaciona o que é vazio e simples ao que é real, como Dulce Veiga vivendo no interior do Brasil, cercada pela natureza.

Antes de amanhacer decide incendiar a casa. O fogo aqui aparece como um ritual de purificação que antecede novos tempos. Também é um instrumento de vingança contra um aspecto da vida que precisa ser superado, como o incêndio do colégio no final de *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Ainda que se encontre sozinho e de mãos vazias, o narrador finalmente começa a navegar. Ele, que no início da história havia dito que tinha urgência em "ser preciso" (65), acaba descobrindo que navegar, ao menos, é preciso. Sai pelo mundo, já de manhã, para seguir os conselhos do marinheiro: "Abraça tua loucura, antes que seja tarde demais" (76).

“Pela Noite” é a história mais longa de *Triângulo das Águas* e a de temática mais abertamente homossexual. É também a mais convencional em termos de técnicas narrativas, sem o hermetismo e o simbolismo das anteriores. A referência a textos que a antecedem (sem falar na enumeração delirante e insistente de nomes, músicas, romances e poesias) aparece mais uma vez na epígrafe, desta vez de Roland Barthes, de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. O trecho fala da obscuridade transluminosa que se encontra no negro interior do amor.

Numa noite de inverno paulista, dois homossexuais se preparam para sair. Em comum com as outras histórias, “Pela Noite” tem a descrição de um cenário exterior que é desumano e deprimente. Enquanto um dos personagens se arruma, ouvem uma música na qual o gemido do sax contamina “ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade” (105). Como na história anterior, as identidades dos personagens são fracionadas—contraponto de um mundo descentrado e confuso. Até o final ficamos sem saber os nomes verdadeiros dos dois homens, que aceitam, no início, serem chamados pelos nomes fictícios de Santiago e Pérsio, como se esse jogo de máscaras fosse um aspecto corriqueiro do cotidiano.

A impessoalidade e o distanciamento que o nome falso impõe são aspectos da cultura urbana a que se sobrepõe a cultura homossexual, muitas vezes encurralada em guetos e reduzida a encontros furtivos em saunas ou esquinas escuras. Toda a mecânica da gratuidade e impessoalidade do desejo se revela nessa história de dois homens que mal se conhecem e para quem, no entanto, tomam banho, se vestem e se aprontam. As mecânicas do encontro homossexual são emblemáticas dos desencontros urbanos pelo que têm de consciência do desconforto e da distância que separam os indivíduos. Mas “Pela Noite” é uma

história íntima, e seu desenvolvimento mostra que o cinismo inicial antes fomenta do que prejudica a possibilidade de um encontro verdadeiro. Ironicamente, os nomes falsos se apresentam nessa história como uma primeira camada de ficção e proteção que quase se pulveriza diante da honestidade brutal com que esses homens se relacionam no decorrer da narrativa.

De bar em bar os dois homens circulam pela noite gay de São Paulo e compartilham suas frustrações e desejos mais íntimos. Há a vontade de fugir da cidade grande, há os ressentimentos de uma infância sofrida devido aos insultos e às vergonhas de possuir desejos inconfessáveis. Sintomaticamente ambos os personagens não são de São Paulo, e por isso se colocam fora dos tormentos da selva urbana, pesadelo com o qual nunca se acostumaram.

É a consciência aguda de duas solidões—a urbanidade e a homossexualidade—que leva os dois homens a queimar as etapas tradicionais de um encontro amoroso. A sexualidade diferente aqui acaba por sugerir uma autenticidade que é fruto da urgência de se buscar uma comunhão em um mundo dilacerado por dúvidas, medos e incertezas. Todas as frustrações e ressentimentos afinal tornaram o homossexual a criatura pós-moderna por excelência, porque nenhum outro tem uma consciência tão real da necessidade de se recriar valores.

A conversa entre Santiago e Pérsio transcorre sem subterfúgios. Os nomes falsos parecem pálidas máscaras diante da profundidade do encontro humano que a história descreve, encontro cujos padrões são de fato reinventados de modo que possam responder às pressões de um cotidiano brutal e implacável. A visão do mundo se aprofunda ao se complexificar, e o aprofundamento aqui não implica a cessão de terreno a romantismos baratos. Ao lado da autenticidade do encontro,

encontramos a descrição crua de ambientes homossexuais que duplicam as mecânicas de uma cidade impessoal e desumana:

Depois os bares, caçadas cobertas de cores e desejos, carros parados no meio da rua, motos, algumas frases, certos olhares, uns convites, palavras partidas, rapazes de braços cruzados, mãos entre as coxas, encostados na parede, travestis, policiais tolerantes entre o cheiro de porra e maconha—e como uma febre, no interior na folhagem densa, uma febre coletiva enchendo o ar de tremores, ardências, delírios, malárias, dentes rangendo, promessas, convites, rostos distorcidos pelas luzes artificiais, as luzes cruas do mercúrio revelavam marcas fundas, da noite. (199)

O que salva Pêrsio e Santiago da impessoalidade do gueto homossexual e de São Paulo, esse grande gueto de 12 milhões de habitantes, é a própria vivência íntima dessa própria impessoalidade. É para superá-la que Santiago retorna ao apartamento de Pêrsio depois de lhe ter dito que precisava passar a noite sozinho. O encontro quase não se consuma, e é tão precária a esperança de se criar uma vida autêntica que desafie o caos e a solidão do mundo pós-moderno, como é difícil encontrar Dulce Veiga em uma cidadezinha qualquer na vastidão do interior do Brasil. Mas no final os dois homens “provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom” (210).

IV

A literatura pós-moderna, conforme representada pelo escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, aponta para o esgotamento dos valores

humanos, para o caos urbano, para a quase impossibilidade de amores verdadeiros, para um mundo, enfim, em franco estado de desintegração e desumanização. Se é verdade que o vazio e as sujeiras de sua obra tem como cenário a cidade de São Paulo, também poder-se-ia dizer que os fenômenos que ele descreve poderiam ocorrer em qualquer grande cidade do planeta.

Na ficção de Caio Fernando Abreu o homossexual é um signo através do qual ele problematiza os dilemas pós-modernos. Tais dilemas não são privilégios da cultura homossexual, mas antes norteiam as questões que movimentam o mundo contemporâneo. A presença constante de personagens homossexuais na obra do autor—personagens dilacerados, inquietos, às vezes doentes, perseguidos ou não, mas sempre em busca do amor—lhe dá ocasião para dar voz narrativa a um grupo minoritário que ele conhecia bem e de que fazia parte, mas sobretudo lhe permite problematizar, discutir e explorar as instabilidades de um mundo desprovido de verdades absolutas. E ao fazê-lo, Caio Fernando sugere alternativas, ainda que provisórias, como Dulce Veiga em oposição à anti-vida de São Paulo, ou “morangos frescos vermelhos” em oposição a “morangos mofados.”

Em *Triângulo das Águas*, o encontro que se realiza dos personagens de “Pela Noite” (ao contrário do impedimento que ronda outros encontros na obra do autor) também aponta para isso. Em “Dodecaedro” há a indicação de que os cachorros loucos talvez não existam e de que as janelas podem ser abertas. Em “O Marinheiro” o estranho de terras distantes vem, ou pelo menos há a impressão de que ele vem, o que causa um impacto real, ao contrário do poema de Fernando Pessoa, onde tudo é paralisia e solidão.

A visão de Caio Fernando Abreu do Brasil pós-moderno não é

ingênua, e se debate entre a estratégia de denunciar um estado de coisas insuportável e a certeza de que, se os valores estão esgotados, cabe a nós reciclá-los e recriá-los de modo que possamos dar sentido ao mundo que nos coube.

—Leonardo Mendes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Obras Citadas

Abreu, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

———. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Cia das Letras, 1990.

———. *Triângulos das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

———. “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga.” *Contos Pirandellianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Arenas, Fernando. “Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu.” *Brasil/Brazil* 8 (1992): 53-67.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.

Eco, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. New York: Harcourt, 1984.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.

Vieira, Nelson. “Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil.” *Hispania* 74.3 (1991): 584-592.

Zilberman, Regina. “Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80.” *Hispania* 74.3 (1991): 577-583.