

CARTOGRAFIAS POÉTICAS: CINEMA, NARRAÇÃO E SUBJETIVIDADE EM CAIO FERNANDO ABREU

Antonio Eduardo de Oliveira
UFRN

Na obra do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) o imaginário de seus personagens se constitui através de um processo de lembranças fragmentadas composto por referências e citações literárias, musicais e cinematográficas. Estes elementos se inserem numa poética da urbe contemporânea. Meu objetivo neste trabalho é analisar o intertexto fílmico contínuo na obra de Caio Fernando Abreu. Assim fazendo, aponto para a presença de uma cidade subjetiva criada por alusões cinematográficas da narrativa. Este recurso revela um diálogo constante entre literatura e cinema. Destaque é dado para indivíduos solitários, principalmente gays expressando memórias e afetividades.

É ampla e constante a marca do cinema na obra de Caio Fernando Abreu. Ela aparece em contos de *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1989), *Morangos Mofados* (1982), *Estranhos Estrangeiros* (1996) e no romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990). Este último que pode se equiparar a um “film noir” tropical.

“Pela Noite”, um texto muito rico em citações de nomes de estrelas de cinema e referências coloquiais da narrativa à técnicas cinematográficas, é o texto escolhido para o argumento do meu trabalho. Esta novela foi publicada inicialmente em *Triângulo das Águas* (1983) e depois no volume póstumo *Estranhos Estrangeiros* (1996).

O enredo se desenvolve em torno do encontro casual, numa sauna masculina da metrópole, de dois amigos que vêm de uma cidade do interior, Passo de Guanxuma e que não se encontravam a anos. A partir daí a narrativa descreve o jogo de sedução entre os dois rapazes, explorando suas carências afetivas e sexuais. Neste empenho o narrador destaca a grande solidão dos dois amigos imersos no ambiente urbano. A novela dramatiza a dificuldade dos personagens de expressar o afeto de um pelo outro. Ao iniciarem um jogo mútuo de sedução eles se denominam Pérsio e Santiago. Isto demonstra a disposição deles de encenar papéis como uma forma de mascaramento até o final da narrativa quando a entrega emotiva acontece.

O desencadeamento do imaginário fílmico de Pérsio que o faz ver e ler o mundo é uma maneira encontrada de proteger-se e compensar-se contra o isolamento. É o que se percebe quando ele declara para Santiago:

Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto para casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. Vou ao cinema quase todo dia. Ou vejo uns dois filmes na televisão cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um “close”, pá, vejo mais perto. Um “zoom”, pá vou afastando.

(ABREU, 1983, p. 162)

Imersos num processo cinemático interior Pérsio e Santiago exibem para o leitor filmes interiores que nos falam da vida e da morte. Estes olhares de câmara cinematográfica também são compartilhados, por vezes, com o campo de visão do narrador. É o que se percebe, por exemplo, quando Pérsio e Santiago, com a janela do carro aberta, sobem a Consolação:

Santiago pôde ver primeiro a silhueta irregular dos edifícios, algum ponto de ônibus com pessoas encolhidas, amontoadas em baixo dos marquises, batidas pela

garoa fina, um OUTDOOR com dentes resplandecentes, outro com coxas morenas, volume saliente, cuecas, qualquer coisa, bares abertos, algumas putas, um travesti de saia de couro, (...) depois o início dos muros altos e brancos do cemitério, a massa sombria dos ciprestes. Seriam mesmo ciprestes? Ou pinheiros?

(ABREU, 1983, p. 156).

Imagens repetidas do apartamento de Pérsio o tornam equiparável a uma sala de cinema onde se assiste ao filme da cidade. Assim quando ele e Santiago se preparam para sair pela noite são vistos “os dois estonteados numa onda nervosa de movimento, [enquanto] apagavam luzes, fechavam portas e janelas, esvaziavam cinzeiros. As luzes da cidade brilhavam através da cortina da sala” (ABREU, 1983, p. 151). O final deste trecho da narrativa evoca a imagem dos antigos cinemas que abrem suas cortinas no início da projeção do filme.

Os olhares de Pérsio e do narrador recorrem a detalhes e fragmentos típicos da urbe como ruídos de carros, reflexos de néons, visões da *sarjeta transbordante de água suja dos bueiros, esgotos* (ABREU, 1983, p. 157), garoa fina, para elaborar cenários e projeções de um filme repleto de subjetividades. E este método se efetua como se houvesse uma cadeia de telas de projeção. É como se uma sucessão de trechos fílmicos terminasse por compor vários curta-metragem.

Nestas telas de projeção vislumbradas da janela do apartamento de Pérsio o desejo é associado à cidade. Numa cena, ao mover-se até a janela, Santiago

no escuro viu lá embaixo a cintilação dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melita Coca – Cola, fume, beba, compre, morra (...) nos edifícios, luzes às vezes vermelho quentes, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios,... gemidos roucos de prazer urbano.

(ABREU, 1983, p. 128 – 129)

E aqui o narrador pensa no erotismo de sexualidades diversas no cenário urbano. Ele se refere a amantes que *beijavam-se talvez, acariciavam seios coxas dedos mergulhados em pelos umedecidos* (Op. cit, 1983, p. 128 – 129), mesmo que a presença do homoerotismo na narrativa seja um dos elementos mais definidores da poética do autor, esta não exclui a representação do desejo heterossexual. E esta poética do desejo também é relacionada à música, à literatura além das estrelas de narrativas fílmicas. No conto *Mel e Girassóis* (ao som de Nara Leão) o jogo de sedução entre um homem e uma mulher faz o narrador de forma bastante irônica introduzir na narrativa outras possibilidades de manifestações de identidade e de sexualidade. Ao retratar o cenário do jantar dos dois namorados indecisos temos a seguinte descrição:

Como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmem Miranda nas escadarias, não espantaria. Ela não se demorou urbana fiel ao preto, jogou a seda de uma blusa sobre o velho jeans meio arrebitado, e só entregou certa expectativa naquele momento, honestamente, nem ela saberia de quê – quando acrescentou um pequeno fio de pérolas, quase invisível. E jogou o cabelo comprido para o lado, num gesto rápido de mulher, tão de mulher que é desses preferidos pelos travestis.

(ABREU, 1991, p. 101)

Imersos numa embriaguez cinematográfica Pérsio, Santiago e o narrador evocam nomes de estrelas, fornecem detalhes meticulosos delas num jogo de sensibilidades. Já Pérsio tem uma lagartixa de estimação chamada Kay Kendall. Uma homenagem a atriz britânica que

morreu jovem de leucemia e cuja imagem cênica evoca uma mistura curiosa do “glamour” e postura dos anos cinqüenta e um toque ecentrico das estrelas de cinema dos anos trinta.

Em determinado momento, enquanto Pêrsio toma banho, Santiago ao fechar uma revista, encontra e lê um cartão postal de um antigo namorado de Pêrsio. O narrador expressa a curiosidade e preocupação do protagonista que pensativo *ficou olhando na capa os olhos de Luna Turner* (ABREU, 1983, p. 140), o que sugere uma procura de solidariedade na imagem fotográfica ali disposta. São estes diálogos e evocações do imaginário fílmico de Pêrsio e Santiago que garantem a perpetuação dos afetos a desejos da narrativa homoeróticos. O estar à margem dos valores tradicionais e sexuais impostos pela sociedade é um tema comum a vida gay e a existência de divas do cinema. E ainda reforçando a relação entre afetos, cidade, sugerindo sexualidade e erotismo, Santiago levanta-se para abrir a janela mas recua com o vento frio. Vê então o *próprio rosto misturado às luzes da cidade, corado dando-lhe a aparência de um garoto surpreendido em meio a um ato obscuro* (ABREU, 1983, p. 140). Ou seja, é como se a cidade pudesse oferecer uma visão panorâmica erotizada onde o domínio do desejo e de práticas libidinosas inibem Santiago. Além disso esta cena nos traz à mente, a homofobia internalizada de Pêrsio. Esta se contrapõe à proposta de Santiago de descoberta do cheiro do outro. Pêrsio em *sua fixação depreciativa do ânus espelha seu condicionamento à noções estereotipadas da divisão atividade/passividade* (BESSA, 1997, p. 72). Seguindo a tradição subversiva da narrativa da modernidade que inclui no campo da representação *material que incorpora os dissidentes sexuais* (BOONE, 1998, p. 5) Caio Fernando Abreu esmiuça em detalhes o amor físico entre homens no desabafo de Pêrsio que se contrapõe à atitude conciliadora com o afeto e amor físico de Santiago.

No “festival de afetos” estimulado pelos fragmentos cinemáticos, o poder visual da narrativa mapea um dos locais urbanos tradicionais de encontro das comunidades gays, a sauna. Evocada num flash back, através do olhar cinemático do narrador, enquanto Pêrsio se apronta para sair pela noite com Santiago. Vemos Pêrsio envolto no vapor do chuveiro morno lembrando do cenário de “machos em caça”. Semelhante a uma seqüência em câmara lenta, a visão coletiva do desejo é “fotografada” de modo fragmentado. Parece a própria representação da cidade mostrada na narrativa. Vemos então nas projeções do filme interior do protagonista *homens nus dispostos feito estátuas nos bancos de azulejos, entre o vapor um músculo mais nítido, relance, coxa, braço, bunda* (ABREU, 1983, p.142).

A sauna, lugar de propagação de encontros tanto anônimos quanto furtivos, da cidade é equiparada *à sala de espera de um cinema, sessão anônima de Domingo* (ABREU, 1983, p. 143).

Rompendo com a herança logocêntrica da modernidade, da literatura sempre se explicando a si mesma, a narrativa de Caio Fernando Abreu abarca outros campos extra literários, tornando-se receptiva à entrada de outros elementos como o intertexto fílmico aqui abordado. Além de acentuar afetos e desejos homoeróticos, a presença do mundo cinemático no texto envolve pelo menos três aspectos importantes: a projeção do biográfico, deste no literário e deles todos para a crítica. Isto aponta para os rumos de uma crítica libidinal como o faz Joseph Boone ao estudar a narrativa ficcional da sexualidade no modernismo na literatura inglesa e americana. Boone enfatiza o fato de que

It is no news that on the level of content, sexuality has played an important role in shaping the reputation and reception of modern fiction – a fact to which the suppression of sexually scandalous fictions by Chopin, Lawrence, Joyce, Radcliffe Hall, Henry Miller and others bear testimony. (BOONE, 1998, p. 3)

Por sua vez “Pela Noite” é um texto que oferece um enfoque mais atualizado da representação da homossexualidade na literatura brasileira contemporânea. Esta temática tem sido apenas tradicionalmente apontada, e de modo tímido pela crítica, na nossa

literatura, nas obras *Bom Criolo* (1895) de Adolfo Caminha e *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia. Sendo importante salientar que o primeiro romance é tido no Brasil como precursor e no exterior, apesar de ter *aparecido num momento em que a constituição da homossexualidade era vista como doença e crime, nos discursos jurídicos e médicos não há uma afirmação unívoca desse discurso* (Lopes, 6). Isto porque mesmo sendo *o romance marcado pelo naturalismo, o discurso amoroso transita da fúria erótica, apresentada por metáforas animalescas (...) a uma representação mais próxima do Romantismo expressada na devoção de Amaro por Aleixo e que conclui com o final trágico dos grandes estórias de amor* (Lopes, 6).

Já o romance *O Ateneu* escrito e publicado antes de *Bom Criolo* a questão da sexualidade é apresentada dentro de um sistema divisor entre fortes e fracos, “nitidamente homofóbica”. E por não se atrever a dizer homossexuais ou heterossexuais se constrói como metáfora de uma *sociedade dividida e hierarquizada entre o masculino e o feminino* (Lopes, 6).

Na novela “Pela Noite” Caio Fernando Abreu mostra o homossexual masculino brasileiro imerso na ambiência urbana mas ainda dividido entre seu objeto de desejo e o binarismo ativo/passivo. Este último ponto aparece na narrativa em paralelo aos limites do ambiente rural. Isto se observa nas recordações de Passo de Guanxuma expressada na lembrança amargas de Pérsio:

Cinco anos de terapia sobre controle. Mas era difícil lá. Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todas os dia. God! que inferno. (ABREU, 1983, p. 164)

Confrontando com fantasmas de preconceitos assimilados no passado, o indivíduo gay evoca a província como um antídoto para a desumanização de uma cidade grande, que propaga a solidão. Ali existe ausência de verdes e *acontecia do sol quase não aparecer* (ABREU, 1983, p. 183).

Ainda que Pérsio e Santiago retenham marcos e tramas de percursos anteriores inscritos no corpo e na alma, eles terminam por reconhecer a legitimidade do desejo e do afeto homossexual. Por isso no “happy end” da narrativa dos dois rapazes querem ficar juntos. O desfecho da estória acentua a entrega afetuosa:

Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:

- Quero ficar com você.

Provaram um do outro no colo da manhã.

E viram que isso era bom. (ABREU, 1983, p. 226)

Bibliografia consultada:

BOONE, Joseph Allen. *Libidinal currents: sexuality and the shaping of modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GREEN, James Naylor. *Beyond carnival: male homosexuality in twentieth-century Brasil*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

BESSA, Marcelo Sercon. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LOPES, Denilson. *Notas para uma história de homotextualidades na literatura brasileira*. (Texto gentilmente cedido pelo autor pela Internet).

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. São Paulo: Siciliano, 1983.

_____. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Morangos morcados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os Dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.