

JUAN FILIPE STACUL

**ALÉM DO ESPECTRO: A CRISE DA IDENTIDADE MASCULINA EM *LIMITE*  
*BRANCO*, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS – BRASIL  
2012

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

S775a  
2012

Stacul, Juan Filipe, 1988-  
Além do espectro: a crise da identidade masculina em  
*Limite branco*, de Caio Fernando Abreu / Juan Filipe Stacul.  
– Viçosa, MG, 2012.  
v, 93f. ; 29cm.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.  
Referências bibliográficas: f. 89-93

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. Limite branco.
2. Literatura brasileira. 3. Ficção brasileira. 4. Bildungsroman.
5. Identidade de gênero. 6. Homens - Identidade.
7. Masculinidade. 8. Espaço e tempo na literatura.
9. Subjetividade. I. Universidade Federal de Viçosa. II. Título.

CDD 22. ed. B869.3

JUAN FILIPE STACUL

**ALÉM DO ESPECTRO: A CRISE DA IDENTIDADE MASCULINA EM *LIMITE*  
BRANCO, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 15 de março de 2012.




---

José Luiz Foureaux de Souza Júnior



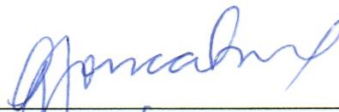
---

Maria de Fátima Lopes



---

Joelma Santana Siqueira



---

Gracia Regina Gonçalves  
(Orientadora)

Para minha “mi”,  
minha irmã,  
e o meu menino.

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

À professora Gracia Regina, pela orientação sempre presente e indiscutível dedicação a esta pesquisa.

À professora Joelma, por suas contribuições críticas, que se apresentaram de grande relevância para as discussões que realizamos no decorrer do trabalho.

À Adriana, amiga especial e “quebra-galho” nos mais diversos momentos.

Aos meus amigos, sempre presentes. Em especial, Relines, Ednando, Fabiola, Tahiz e Danielle.

Aos colegas do mestrado e aos professores do DLA, que participaram ativamente desse processo de desenvolvimento acadêmico.

Ao Renato, por estar comigo em todos os momentos, inclusive nos mais difíceis.

Por último, e, por isso mesmo, com especial importância, agradeço a minha família: Aos meus pais, pela dedicação e amor; a tia Regina Célia e ao seu marido Takashi, pelo apoio incondicional; a minha avó Gentila, pelo zelo e preocupação; e a minha irmã, Rosiane, de quem sempre tive muito mais do que poderia esperar.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>2</b>
<b>1. NO VÃO DAS PALAVRAS .....</b>	<b>7</b>
1.1. Uma literatura no limiar .....	9
1.2. Atravessando fronteiras: subjetividade e gênero .....	21
<b>2. À BUSCA DOS LIMITES.....</b>	<b>37</b>
2.1. Do ninho à toca: a cumplicidade dos espaços .....	42
2.2. Tal pai, tal filho? O mito da masculinidade .....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALÉM DAS BORDAS.....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>

## RESUMO

STACUL, Juan Filipe. M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2012. **Além do espectro: A crise da identidade masculina em *Limite branco*, de Caio Fernando Abreu.** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves. Coorientador: Gerson Luiz Roani.

No presente trabalho, pretendemos discutir a construção da subjetividade e sua relação com as categorias de gênero, em especial, o caso do masculino no romance *Limite branco* (1970), de Caio Fernando Abreu. Acreditamos que, embora se trate de um texto de juvenília, sendo seu primeiro romance, este já abrigue elementos que se manifestarão mais tarde na criação literária do escritor, enquanto veiculadores de uma proposta desestabilizadora de convenções sociais. Nutrindo-se de uma apropriação subversiva do *Bildungsroman*, ou seja, do romance de formação, através do ponto de vista do jovem protagonista da narrativa, Abreu empreende uma crítica sutil dos modelos normativos vigentes em sua época, a serem passo a passo desmantelados ao longo das últimas décadas. Dessa forma, o processo de amadurecimento da personagem nos leva a uma fluidez que coloca em xeque as noções do que se concebe, tradicionalmente, enquanto próprias do indivíduo. Destacamos, também, como importante operador de análise, a relação entre sujeito e espaço. Acreditamos que a aprendizagem, ou “des-aprendizagem”, conforme propomos, se estrutura a partir da interação/estranhamento do indivíduo para com o ambiente em que vive, o qual se revela ora como refúgio, ora como uma das armadilhas do poder. Enquanto referencial teórico, reflexões sobre o deslocamento do sujeito contemporâneo (Hall, Bauman), sobre os estudos de gênero (Foucault, Butler, Lauretis), e, dentre esses, as levantadas pelos *men’s studies* (Badinter, Nolasco, Sedgwick), amparam as discussões aqui levantadas.

**Palavras chave:** Subjetividade; Gênero; Espaço; Crise da masculinidade; Literatura brasileira; Caio Fernando Abreu; Limite branco

## ABSTRACT

STACUL, Juan Filipe. M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2012. **Beyond the spectrum: The crisis of male identity in *Limite branco*, by Caio Fernando Abreu.** Adviser: Gracia Regina Gonçalves. Co-adviser: Gerson Luiz Roani.

In the present work I intend to discuss the construction of subjectivity in relation to gender categories, in especial the male case, in Caio Fernando Abreu's first novel *Limite branco* (1970). Even though it is a text of juvenilia, I believe it already presents elements which will be manifested later in the writer's literary creation, that will carry out the task of destabilizing social conventions. Nurturing itself from a subversive appropriation of the *Bildungsroman*, or novel of formation, Abreu undertakes a critique of normative models of his time through the young protagonist's point-of-view to be gradually dismantled along the last decades. Thus, the process of maturation of the protagonist of the narrative, takes us to face a fluidity that puts at stake the notions of what is traditionally taken into account as appropriate to the individual. Among relevant analysis operators it is also highlighted the relationship between subject and space. I believe that the learning or "un-learning" process as proposed here structures itself based upon the interaction/estrangement between man and its social environment, taken either as refuge, or a possible trap in the hands of power. As theoretical guidance, studies on the displacement of the contemporary subject (Hall, Bauman), on gender studies (Foucault, Butler, Lauretis), and on *men's studies* in particular (Badinter, Nolasco, Sedgwick), sustain the discussions here raised.

**Key words:** Subjectivity; Gender; Space; Male crisis; Brazilian literature; Caio Fernando Abreu, *Limite branco*



## INTRODUÇÃO

*Se concordassem, me importaria,  
estaria duvidando de minha singularidade.  
Assumo minha diferença  
e nela me refugio.  
(Konstantinos Kaváfis)*

Caio Fernando Abreu tem sido visto como um escritor paradigmático de uma geração que viveu turbulentas transformações, sobretudo no que diz respeito à transição do ditatorialismo para a democracia. Do mesmo modo, está ligado à revolução cultural advinda de movimentos representativos na década de 1970, associados à conquista de liberdades individuais. Nesse contexto, vem à tona uma literatura marcada por um caráter transgressivo, que atravessa ao meio o tradicionalismo burguês, propondo uma ruptura nas construções ideológicas vigentes.

Assim sendo, o autor trouxe para o panorama literário brasileiro reflexões referentes à política do corpo e à constituição da subjetividade, as quais se imbricam, em especial, pelos meandros do gênero e do poder. Estas, mais do que nunca, suscitam amplos questionamentos, tanto no campo da representação artística, quanto nos debates acadêmicos, bem como nos da ordem social e jurídica.

De uma maneira geral, torna-se evidente, na criação literária de Abreu, a impossibilidade de adequação do indivíduo aos parâmetros que, outrora, lhe foram socialmente estabelecidos. A partir disso, as barreiras que o envolviam se desmoronam em face da fluidez de novas construções identitárias, ratificando a imagem que aqui adotamos do “espectro”. Esta metáfora pretende reforçar a ideia de indefinição contida no título do romance *Limite branco* (1970), escolhido como *corpus* da nossa pesquisa.

O referido limite, em vez de dar uma aparência de ordem, atribuição ou estabilidade, sugere, paradoxalmente, múltiplas formas de se conceber o sujeito, ultrapassando uma noção essencialista de valores. Em consonância com essa visão, relembra-se que o próprio branco é, antes de tudo, espectral: atravessado pela luz,

este cede lugar a outras cores, gerando profusão, mistura, dinamicidade. De maneira análoga, o sujeito, a partir de sua instabilidade e riqueza, se mostra um tanto mais especial por aquilo que, ou não é visto, ou não pode, a princípio, ser percebido.

Sobre a obra em questão, cabe ressaltar que se trata de um texto inaugural, mas que já traz em si o germe de uma estética inovadora e singular. Dessa forma, pretendemos estabelecer um estudo teórico-crítico que não se feche em uma conclusão sumária, mas aponte nuances relevantes de compreensão da escrita de Abreu.

Nosso objetivo central é realizar uma leitura que alie a constituição da subjetividade com as relações de gênero na narrativa, enquanto formas interdependentes e também sujeitas a armadilhas ideológicas. Alertas a posicionamentos estanques sobre o assunto, preferimos conceber o indivíduo como passando por um processo de aprendizagem, correspondente ao olhar crítico do protagonista na narrativa. Surge, então, um texto subversivo e irônico, como uma nova proposta de caráter estético, literário e social.

Para embasar crítica e teoricamente nossa reflexão, a seção *No vão das palavras* apresenta um debate focado em dois capítulos distintos, mas que se relacionam diretamente. No primeiro deles, *Uma literatura no limiar*, como uma apresentação do autor gaúcho, tecemos algumas considerações críticas sobre Caio Fernando Abreu e sua obra, amparadas nos trabalhos de Sussekind (1985), Arenas (2003), Ginzburg (2007), Barbosa (2008), entre outros. Partimos em busca de uma compreensão de sua obra como um todo, para depois explorarmos as leituras que abordam, especificamente, o romance *Limite branco* (1970).

Já no segundo capítulo da mesma seção, *Atravessando fronteiras: subjetividade e gênero*, apresentamos uma discussão sobre as relações de poder e as imposições sociais que envolvem a política do corpo e a constituição da subjetividade. Sustentamo-nos em teóricos que apontam para a fluidez das identidades (Hall, 2006; Bauman, 2003 e 2005) e para a subversão das estruturas normativas que tentam delimitá-las (Foucault, 1984,1985,1988 e 2009; Butler, 1993,2003; Lauretis, 1994). Segundo tais autores, ver-se-á que as categorias são

construídas arbitrariamente, a partir da divisão de papéis sociais em contextos específicos, conforme discute Wolff (1990) e Cortés (2008). Tais relações colocam em xeque, também, a noção de masculino a ser aprofundada, especificamente, mais adiante, com as teorizações de Badinter (1993), Nolasco (1995), e Sedgwick (1985, 1993 e 2007), no decorrer das caracterizações selecionadas.

Após a exposição desse aparato teórico e crítico, iniciamos a análise do texto, intitulada *À busca dos limites*. Nesta, um preâmbulo se faz necessário, ou seja, uma discussão sobre o conceito do *Bildungsroman*, em que destacamos sua pertinência com a obra, em termos de um foco na estruturação e veiculação do tema. Traçamos, assim, um perfil desse gênero narrativo, embasado nas considerações de Maas (2000), Mazzari (2003) e Schwantes (2007), que nos possibilita vislumbrar que, enquanto romance de formação, a obra de Abreu reconstrói o gênero literário para sua transformação num modelo mais dinâmico, que melhor representa o caráter fragmentário do indivíduo contemporâneo. Nesse aspecto, articula-se com uma noção de sujeito em constante mutação.

Esta segunda seção se subdivide, por sua vez, em dois capítulos. O primeiro, *Do ninho à toca: a cumplicidade dos espaços*, apresenta uma inter-relação entre o processo formativo do protagonista do romance e os elementos espaciais apresentados pelo narrador. Acreditamos que muito do que a personagem vivencia possa ser filtrado pela ingerência do código que rege as relações interpessoais e sua distribuição no espaço. Cada polegada, cada contexto, tende a revelar um pouco das estruturas familiares e de poder. Partimos assim da noção de uma subjetividade que se coloca em embate com as construções hegemônicas do eixo familiar, representadas pelo espaço da residência, para se entregar à descoberta de novas possibilidades que se descortinam fora das paredes da casa, por exemplo, no jardim, enquanto o lugar das descobertas, e dos confrontos mais intimistas.

No segundo capítulo, *Tal pai, tal filho? O mito da masculinidade*, retomamos algumas considerações no terreno das categorias de gênero apresentadas na primeira seção, para discutir, em especial, um modelo de masculinidade alicerçado em bases tradicionais, que se coloca em questão diante das instabilidades que permeiam as identidades das personagens.

A concepção tradicionalista de gênero, nesse aspecto, é desestabilizada via o olhar do protagonista, o qual empreende um balanço do processo vivido por ele nas diversas fases da adolescência para a vida adulta, através de seus modelos correspondentes.

Entrevemos, assim, um processo de aprendizagem que prima por buscar aquilo que, paradoxalmente, destoe do senso comum, para se instaurar como “desaprendizagem” do sujeito e de seus respectivos papéis sociais. Na esteira desse processo, abrem-se as portas para as formas fluidas de se abordar a própria masculinidade – ou, conforme discutiremos, as diversas masculinidades possíveis.

À guisa de conclusão, a qual denominamos *Além das bordas*, pretendemos demonstrar a impossibilidade de fechamento desses universos, o masculino e o feminino, como categorias estanques, introduzindo a questão da tensão do sujeito “gendrado”, segundo a qual nenhum limite se verifica capaz de conter tamanha dinamicidade.

A partir desse debate, esperamos contribuir para a crítica acadêmica, no campo dos estudos literários, lançando novos olhares para a criação artística de Caio Fernando Abreu. Possibilitamos, com isso, que a obra do autor seja discutida com mais frequência, sobretudo quando se trata de um texto com fortuna crítica ainda incipiente, como é o caso de *Limite branco* (1970), em especial, pelo lastro que este deixa no patamar dos estudos *queer*<sup>1</sup> e do romance contemporâneo. No que diz respeito a tais contribuições, esperamos que os debates sobre o autor estejam longe de um esgotamento crítico, estabelecendo diálogos sobre o texto literário que se solidifiquem no meio acadêmico.

Se retomarmos a metáfora do espectro, chegamos à conclusão de que um raio de luz se faz necessário para que o elemento branco se converta em tantas outras cores. Colocamo-nos no lugar dessa faísca que incitará outras leituras da obra

---

<sup>1</sup> De forma sintética, o termo *queer* pode ser definido como caracterizador de “algo que incomoda, que escapa das definições”. Originalmente utilizado para se referir pejorativamente às sexualidades “abjetas”, “acabou sendo deslocado desse local desprezível, foi revertido e assumido, afirmativamente por militantes e estudiosos. Ao se auto-denominarem *queer*, eles e elas reiteram sua disposição de viver a diferença ou viver na diferença” (LOURO, 2009, p. 135). Nesse aspecto, não taxamos o texto de Abreu como *queer*, mas defendemos a ideia de que a obra do escritor gaúcho em muito se aproxima de tal estética, a partir de nuances e esboços de uma “vida na diferença”.

em questão. Esperamos que as matizes do espectro, antes de se estabelecerem enquanto meras possibilidades de se ver um microuniverso limitado de análises, tragam formas cada vez mais suscetíveis à abertura de outras gamas de tonalidades.

## 1. NO VÃO DAS PALAVRAS

*Meu corpo, não meu agente,  
meu envelope selado,  
meu revólver de assustar,  
tornou-se meu carcereiro,  
me sabe mais que me sei.  
(Carlos Drummond de Andrade)*

Nas últimas décadas do século XX, vimos o desenvolvimento de uma literatura centrada em um tema específico: o corpo e seus liames. Nessa época, figuram nomes como Silviano Santiago, Hilda Hilst, Ana Cristina César e Caio Fernando Abreu, objeto da nossa pesquisa. Esses escritores foram responsáveis por trazer à tona os tabus da sociedade conservadora, colocando em xeque toda uma série de valores que vinham sendo questionados desde a revolução sexual da década de 1970.

Terminado o duro tempo de silêncio do regime ditatorial, o cenário sócio-político brasileiro se abria a novas preocupações, passíveis de olhares críticos que construíssem uma criação artística com outros parâmetros, longe das mutilações de um período de repressão e controle. O que se observa, nesse momento, é a intensificação de uma crítica à sociedade burguesa tradicional, verificada não apenas na literatura, mas em todas as representações artísticas da época.

Em face de tais considerações, pretendemos discutir a construção de uma faceta dessa literatura questionadora, porém, em seu nascedouro, nas nuances de uma política do corpo em vias de definição. Para este fim, escolhemos como *corpus* da nossa pesquisa o romance *Limite branco* (1970), de Caio Fernando Abreu. Acreditamos que a obra inaugural de Abreu, mesmo com seu caráter de uma literatura experimental, apresenta-se como um veio rico às incursões teóricas sobre corpo e sexualidade esboçadas nas décadas posteriores à publicação do romance.

Sendo assim, lidaremos o legado crítico de Caio Fernando Abreu. Delimitar um percurso que caracterize com totalidade a criação literária do escritor é uma tarefa com alguns percalços. Em três décadas, este trouxe à tona uma literatura

dinâmica, que acompanhou não só as profundas transformações ocorridas no cenário cultural brasileiro, como também em sua vida particular. Do jovem perdido em meio a divagações pessoais até o homem maduro em busca de uma paz interior, Abreu foi uma figura camaleônica, em luta ferrenha com qualquer tipo de convenção que lhe impusesse limites e, paradoxalmente, fiel à criação de uma estética particular de escrita.

Ao partirmos dessa noção, pretendemos esboçar nas próximas páginas algumas considerações sobre sua obra, realçando seu caráter de multiplicidade, para uma articulação posterior com a nossa própria proposta. Compreendemos, desde já, a impossibilidade de se delimitar uma criação literária tão fluida como a de Abreu em moldes que objetivem uma definição fechada ou uma obrigatoriedade de conclusão. Antes disso, enxergamos esboços de leitura que apontam para características comuns às diversas publicações do autor – limites difusos de uma literatura no limiar.

Uma vez levantados dados pertinentes da fortuna crítica do autor, almejamos apresentar algumas considerações teóricas sobre subjetividade e gênero, que solidificam a proposta de apreciação do autor, em face de uma nova perspectiva para o desdobramento de sua literatura de juvenília. Com isso, pretendemos delinear a relevância de um estudo sobre a construção do sujeito masculino em *Limite branco* (1970), assim como a importância desse romance para a obra de Abreu como um todo.

## 1.1. Uma literatura no limiar

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, uma pequena cidade ao sul do Brasil, em 1948, mudando-se posteriormente para diversas capitais do país, como Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa trajetória, visitou também centros urbanos nos Estados Unidos e Europa. Sua literatura acompanha um trajeto semelhante, referenciando o caráter autoficcional tratado por teóricos como Barbosa (2008), conforme discutiremos a seguir. Dessa forma, seu romance inaugural, *Limite branco* (1970), já aponta para um movimento de transição da cidade interiorana para o microuniverso urbano – processo verificado nas suas obras posteriores, que descrevem vivências na urbe sob um viés crítico, com um olhar irônico a respeito das constituições sociais e da fluidez dos laços humanos.

A respeito de uma contextualização da produção literária de Abreu com o momento social e político no qual se insere, entre as décadas de 1970 e 1990, surgem algumas considerações relevantes. Flora Sussekind (1985), Fernando Arenas (2003) e Jaime Ginzburg (2007), dentre outros, observaram a criação do autor a partir de debates sobre o governo ditatorial e a literatura pós-64, assim como o surgimento da cultura *gay* e a luta contra o vírus HIV<sup>2</sup> - temáticas recorrentes nos períodos históricos aqui referenciados.

No que tange à criação literária pós-64, são essenciais os estudos que Sussekind realiza em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985). Nesta obra, a autora aponta que o recurso primário do governo ditatorial em torno da criação artística centrou-se na censura. Em contrapartida, uma série de recursos estilísticos, como “realismo mágico, alegorias, parábolas, *ego-trips* poéticas”, foram adotados pelos escritores brasileiros para burlar o poderio institucional, com o

---

<sup>2</sup> Na década de 1980, o surgimento da AIDS vai evidenciar uma das maiores lutas do movimento *gay* e dos grupos de apoio à conquista de liberdades individuais. Da mesma forma, torna-se um assunto de forte repercussão midiática e, conseqüentemente, de especial ênfase na criação literária. A esse respeito, Karl Posso (2009) afirma que a sociedade brasileira “permaneceu profundamente homofóbica – o advento da AIDS só piorou as coisas – e os homossexuais continuaram sendo excluídos da família, discriminados no trabalho e até sujeito a espancamentos.” Nesse aspecto, os movimentos gays “buscavam oferecer refúgio de famílias hostis e de agressões sociais” (POSSO, 2009, p. 15).



objetivo de tratar de forma velada o “aparato repressivo do Estado autoritário” (SUSSEKIND, 1985, p. 10).

A autora afirma que, além dessas técnicas de “camuflagem”, criaram-se também uma série de aparatos que garantiram uma crítica mais direta ao sistema autoritário, o que propiciou a emergência de gêneros como “romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados” (SUSSEKIND, 1985, p. 10). Ao mesclarem jornalismo e literatura, tais produções mostraram uma realidade de torturas em um universo repressivo característico. Essas duas frentes de abordagem – direta e indireta - garantiram uma inserção temática e estilística de elementos que situaram a literatura da época no limiar entre a arte e o registro histórico.

No aspecto de sua função, portanto, Sussekind situa a obra de Caio Fernando Abreu, assim como de toda uma geração que comungou de seus ideais no período pós-64, como uma forma de escrever que propunha, ao mesmo tempo, um resgate estético e um registro de fatos, que combatesse o horror da repressão. Sob esse aspecto, a literatura considerada como mais contida não deixou de apresentar o mesmo vigor daquela cujo teor crítico era mais evidente. Segundo Sussekind,

se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público.

(SUSSEKIND, 1985, p. 10)

Dentro dessa temática, a estudiosa apresenta alguns exemplos de escritores que marcaram forte presença: Aguinaldo Silva, responsável por uma “literatura-verdade”; Roberto Drummond e Érico Veríssimo, com uma prosa mais figurativa e alegórica; Chico Buarque, com suas aclamadas composições em fábulas; além de uma série de outros nomes que trouxeram à tona uma literatura mais confessional. De uma forma ampla, figuram na literatura desse período vários autores responsáveis por uma luta antagonicamente ferrenha e silenciosa contra o domínio repressivo ditatorial. (SUSSEKIND, 1985, p. 11-12)

Para discutir, especificamente, a relevância da obra de Abreu, Sussekind toma como exemplo o conto *Garopaba mon amour*, presente no livro *Pedras de Calcutá (1977)*<sup>3</sup>. No texto, tornam-se evidentes os traços de uma escrita responsável por trazer à tona a realidade ditatorial, a partir de um registro cru, com traços jornalísticos. Nas palavras de Sussekind,

no conto de Caio Fernando Abreu, tortura e delírio se misturam, forçando a própria narrativa a modificar-se para dar conta deles. E, parágrafos curtos, descrições dolorosas e entremeadas de lembranças agradáveis, se fazem acompanhar deste súbito diálogo em que se misturam as falas de torturador e torturado, revolta e relato quase cinematográfico.

(SUSSEKIND, 1985, p. 47)

Nesse aspecto, a literatura de Abreu seria responsável por uma crítica social que ultrapassa a descrição dos fatos para se constituir enquanto uma abordagem literária sensorial, que revela aquilo que está por trás da tortura (sentimentos, digressões e experiências pessoais do torturado), de forma realista e delirante. Assim, a diferença entre a obra de Abreu e as demais composições literárias não estaria apenas na tipicidade dos fatos que são narrados, mas na forma como o são. O autor atinge uma escrita que se constrói na possibilidade de descrever uma experiência pessoal que não é baseada no senso comum, mas num mergulho sensorial. Há, nesse caso, a nosso ver, a aproximação com a proposta clariceana de se transformar na vítima: como Lispector o faz com *Mineirinho*<sup>4</sup>, Abreu coloca-se no lugar daquele que é atingido pelo horror, como se vivesse a experiência da tortura pessoalmente.

Para Sussekind, essa forma de narrativa aproxima a escrita daquele que escreve. É como se determinadas barreiras fossem rompidas para que se estabelecesse uma literatura mais intensa, visceral, com um eu que narra muito próximo de um eu que é narrado. A esse respeito, a teórica conclui:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror, como se percebia nos trechos de Renato Tapajós ou Rodolfo Konder aqui transcritos, ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura, como fazem Gabeira e

<sup>3</sup> ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. *Mineirinho*. In: \_\_\_\_\_. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1979. p. 101-102. A crônica *Mineirinho* retrata uma incursão sensorial no episódio da morte do bandido Mineirinho, assassinado com treze tiros pela polícia, na década de 1970. No texto, o cronista/narrador se insere de tal forma no fato narrado que se transfigura aos poucos na personagem protagonista, sendo atingido pelo último tiro.

Sirkis por diversas vezes nas suas memórias políticas. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra.

(SUSSEKIND, 1985, p. 47)

Alguns outros autores se propuseram a discutir não só a presença do contexto ditatorial, mas uma série de constructos ideológicos e transformações culturais presentes em sua criação literária. Para Balderston e Gonzalez, organizadores da *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature (2004)*, Caio Fernando Abreu (1948-1996) foi um “escritor urbano”, que trouxe para a sua criação literária a imagem de uma “geração que viveu nos caóticos anos 1960, [em meio] às drogas e revoluções sociais, e, no Brasil, à repressão política do regime militar”. A respeito de seu estilo literário, os autores classificam como uma “ficção [que] expõe um lirismo pungente combinado com elementos da cultura pop, e suas personagens geralmente lidam com a alienação psicológica e social.” (BALDERSTON; GONZALEZ, 2004, p. 1, tradução nossa<sup>5</sup>).

A respeito dessas proposições, observa-se que não só a criação literária de Abreu é vista como movimento de crítica do sujeito e da sociedade nas últimas décadas do século XX, como é também um marco para a inclusão das discussões acerca da cultura *gay* e das representações homoeróticas, não só na literatura, mas também no teatro. Para Albuquerque, autor de *Tentative transgressions: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil (2004)*, “do início aos meados dos anos 90, a encenação das peças de Caio Fernando Abreu [...] e outros facilitou a representação de estilos de vida e casos sexuais não ortodoxos das mais diversas formas” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 35, tradução nossa<sup>6</sup>). Sobre a importância

---

<sup>5</sup> An urban writer, Abreu speaks for the generation that lived through the turmoil of the 1960s, the drug and social revolutions, and, in Brazil, through the political repression of the military regime. His fiction displays a poignant lyricism combined with elements of pop culture, and his characters typically deal with social and psychological alienation. (BALDERSTON; GONZALEZ, 2004, p. 1)

<sup>6</sup> By the early to mid-1990s, the staging of plays by Caio Fernando Abreu (1948-1996) and others facilitated the presentation of unorthodox lifestyles and sexual liaisons in more matter-of-fact ways. (ALBUQUERQUE, 2004, p. 35)

dessas peças teatrais para as mudanças advindas a partir dos movimentos sociais e políticos da época, o autor ainda disserta:

Com o aparecimento da AIDS no Brasil em meados dos anos 1980, o jogo [das representações homoeróticas no teatro] mudou totalmente; no resto da década e em grande parte dos anos 1990, a crise no cerne do estilo de vida gay também se tornou o principal foco do teatro com temática gay no Brasil. O teatro de Caio Fernando Abreu e outros autores ajudou a iluminar uma esfera social periférica dominada pela iniquidade e pela violência representadas nos confrontos com a diferença.

(ALBUQUERQUE, 2004, p. xi, tradução nossa<sup>7</sup>)

Se a literatura e o teatro de Caio Fernando Abreu são vistos pela crítica como essenciais aos movimentos sociais ligados à defesa dos direitos *gays* e à luta contra o falocentrismo, a homofobia, e tantos outros aspectos discutidos pela política e pela crítica *queer*, essa importância se tornou ainda mais evidente em meados do primeiro semestre de 2011, quando o conto *Sargento Garcia* ganhou sua versão em língua inglesa na edição de junho da renomada revista eletrônica *Words Without Borders*<sup>8</sup>. É interessante notar, inclusive, que no conto selecionado pela revista estão presentes as características explicitadas por Balderston e Gonzalez, a saber, o contexto urbano, marcado pela alienação e controle institucional, mas com um lirismo que transborda a crueza da ambientação.

Na esteira desses teóricos, Fernando Arenas, em *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil* (2003), dedica um capítulo às discussões acerca da obra de Caio Fernando Abreu. Sobre o caráter estético, caracteriza a prosa do escritor como “uma complexa teia intertextual em que letra musical, ritmo e melodia, assim como cenas de filmes [...] ocupam um lugar de destaque dentro da geografia de um determinado texto ficcional.” (ARENAS, 2003, p.45<sup>9</sup>) Esse comentário aponta não apenas para o conhecido caráter metódico de

---

<sup>7</sup> With the onset of AIDS in Brazil in the mid-1980s the game changed entirely; for the rest of the decade and through most of the 1990s the crisis at the center of gay life also became the main focus of gay-accented theater in Brazil. The theater of Caio Fernando Abreu and others has helped to cast light on how a peripheral society dominated by inequity and violence represents its confrontations with difference. (ALBUQUERQUE, 2004, p. xi)

<sup>8</sup> Edição disponível em: <http://wordswithoutborders.org/issue/june-2011>. Acesso: 11/7/2011.

<sup>9</sup> Abreu creates a complex intertextual web in which musical lyrics, rhythm, and melody, as well as scenes from films [...] occupies a prominent place within the geography of a given fictional text. (ARENAS, 2003, p.45)

Abreu, mas também para a sua proposta de criar uma literatura intensamente pautada nos sentidos.

A respeito do social e do político na obra do autor, Arenas vai se apropriar de uma concepção a ser retomada posteriormente por alguns estudiosos, de que Caio Fernando Abreu criou uma literatura carregada de subjetividade autoficcional. Nesse aspecto, as temáticas discutidas em sua obra nada mais são do que construções ficcionais acerca daquilo que rodeava Abreu, o intrigava e o movia no conturbado momento histórico em que viveu:

Caio Fernando Abreu pertenceu à geração que acreditou ou esteve engajada em várias causas utópicas como a revolução marxista, a liberação sexual, a experimentação de drogas, que de várias maneiras modificaram profundamente os valores predominantes na cultura contemporânea, mas têm sido, no entanto, severamente questionadas após importantes mudanças no cenário nacional e global: de um lado, a exaustão da contracultura dos anos 1960, que, no caso do Brasil, teve a distinção particular de ser reprimida pelo regime autoritarista e ultra-nacionalista nos finais dos anos 1960 e início dos anos 1970 e, do outro lado, pela contemporânea e a ubíqua ameaça da AIDS, que alterou dramaticamente a relação mundial com o sexo em muitos anos que estavam por vir.

(ARENAS, 2003, p. 44, tradução nossa<sup>10</sup>)

No que concerne a essa reflexão de Arenas, é importante destacar que Caio Fernando Abreu escreveu ao longo de três décadas (1970, 1980 e 1990) bastante díspares, sobretudo no que diz respeito às mudanças de valores e ao período ditatorial. Nesse aspecto, sua literatura acompanhou não apenas as mudanças sociais e políticas de cada período, mas a própria transformação de subjetividades relativas a esse movimento. A dinamicidade das temáticas na obra e a atual crise de identidade dos sujeitos nela representados talvez sejam, de forma bem geral, as características centrais que garantiram a inserção da criação de Abreu no cenário da crítica acadêmica internacional, sobretudo no que diz respeito aos debates

---

<sup>10</sup> Caio Fernando Abreu belonged to the generation that believed or engaged in various utopian causes such as Marxist revolution, sexual liberation, and drug experimentation, which in many ways profoundly changed the prevalent values in contemporary culture but have nevertheless been severely questioned after major shifts in the global and national arenas: on the one hand, the exhaustion of the 1960s counterculture, which, in the case of Brazil, had the particular distinction of being repressed by the authoritarian and ultra-nationalistic regime of the late 1960s and early 1970 and, on the other hand, by the very contemporary and ubiquitous threat of AIDS, which has dramatically altered the world's relationship to sex for many years to come. (ARENAS, 2003, p. 44)

interdisciplinares acerca dos movimentos culturais ocorridos nas últimas quatro décadas do século XX.

Ainda dentre as principais referências sobre Caio Fernando Abreu, é essencial que se mencionem os trabalhos realizados por Jaime Ginzburg. Em análises como, por exemplo, a que faz sobre *Os sobreviventes*<sup>11</sup>, é possível perceber uma sólida construção teórica acerca do contexto sócio-político em que foi produzida a literatura de Abreu, evidenciando um olhar do escritor sobre a sociedade brasileira nos anos 1970 e 1980.

Para Ginzburg, a proposta literária de Caio Fernando Abreu se situa no limiar entre o sujeito e a cultura a qual pertence. Dessa forma, o autor “encontrou um caminho criativo produtivo para interiorizar o antagonismo entre indivíduo e sociedade, e a crítica das imagens dominantes do Brasil.” (GINZBURG, 2007, p. 5) Esse tipo de relação está presente não apenas em *Os sobreviventes*, objeto de análise de Ginzburg, mas é observada em toda a obra do escritor brasileiro. É notável, por exemplo, segundo ele ainda, a forma como as estruturas do poder patriarcal de ordem militar são colocadas em evidência em alguns contos de *Inventário do Irremediável (1970)* e *Morangos Mofados (1982)*, ao mesmo tempo em que se problematizam as questões existenciais e as crises de identidade do sujeito contemporâneo nessas mesmas narrativas.

No que diz respeito a essa mistura entre o social e o pessoal, sobretudo no que tange aos elementos constituintes do período de repressão, Ginzburg contribui afirmando que

o confronto com a ditadura é elaborado, em Caio Fernando Abreu, como uma vontade de ser outro. Uma busca de alteridade, no sentido individual, com uma vontade de viver diferente, sentir e pensar diferente. E no sentido coletivo, com uma expectativa de ser parte de outro Brasil, de outra sociedade.

(GINZBURG, 2007, p. 4)

Decorrente disso, percebe-se que a literatura de Caio Fernando Abreu não tenta se afirmar como representante de uma vertente que levante bandeiras sociais

---

<sup>11</sup> ABREU, Caio Fernando. Os sobreviventes. In: \_\_\_\_\_. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 25-29.

ou, por outro lado, se abstrair de um contexto político. Procura, na verdade, mostrar configurações que apontam para a constante busca de um sujeito em crise, promovendo não só uma crítica do mundo no qual se insere, mas da própria condição de indivíduo histórico/social. Interessante notar que esse movimento apontado por Ginzburg será referenciado em inúmeras outras análises críticas da obra do escritor.

A respeito dessas considerações, Nelson Luis Barbosa, em sua tese de doutorado *Infinitivamente pessoal: A autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”* (2008), em pesquisas desenvolvidas juntamente com Sandra Nitrini e Jaime Ginzburg, fornece-nos uma ampla revisão crítica, tendo como foco a temática da autoficcionalidade presente em toda a obra de Caio Fernando Abreu. Barbosa afirma:

A ideia de que a obra de Caio refletia sua geração – ainda que isso o desagradasse e o levasse a afirmar que a questão central de sua obra era o homem e não a sua geração – começa, contudo, a ser esboçada pela crítica jornalística quando do lançamento de seu terceiro livro de contos *Pedras de Calcutá*, de 1977, carregado de uma desesperança e de um horror que se mantinham presentes até mesmo pela realidade exterior à própria literatura, orquestrada pela ditadura militar e pela falta de horizontes para os então jovens brasileiros, ainda mais aqueles que se aventuravam a escrever.  
(BARBOSA, 2008, p. 36)

A respeito dessa reflexão de Barbosa, é importante mencionar a tentativa, por parte de Caio Fernando Abreu, de negar à sua literatura um caráter panfletário acerca das temáticas que nesta são esboçadas – algo que, na verdade, pareceu transbordar as próprias expectativas do autor. Abreu pode ter tentando apenas retratar “o homem”, mas tal retrato trouxe à tona multiplicidades identitárias que apenas nos apresentam a impossibilidade de se dissociar qualquer representação do sujeito dos elementos que o cercam em um contexto específico.

Sobre esse embate, Luiz Fernando Lima Braga Júnior, em sua tese *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo* (2006), afirma que “as narrativas de Caio Fernando Abreu são textos que dialogam com uma desordem global” (BRAGA JÚNIOR, 2006, p. 232). Assim, o autor compreende a criação literária de Abreu como uma forma de se expor a “crise de elaboração da própria identidade do sujeito, crise que, em nossa sociedade, preexiste ao texto escrito.” (BRAGA JÚNIOR, 2006, p.

232) Tais considerações vão ao encontro das proposições que ora citamos, no sentido de apresentarem uma literatura em luta constante com as mazelas da sociedade e em busca de uma definição do sujeito que se mostra sempre incompleto.

Dando continuidade a suas reflexões, Braga Júnior aponta, ainda, o caráter fragmentário da escrita de Abreu, comparando sua obra a um mosaico, no qual narrador, personagens, tempo e espaço se misturam em uma profusão de devaneios e viagens intimistas. A crítica social, nesse aspecto, estaria diluída em uma narrativa esquizofrênica, na qual seria impossível dissociar o universo psicológico do indivíduo da sua existência em sociedade.

A relação conflituosa apresentada pelo teórico lança nuances, ainda, da relação que se estabelece entre as vivências em diferentes lugares. Dessa forma, constitui-se uma noção de localidade que entremeia o interior com a urbe, promovendo um saber no limiar entre os espaços geográficos. Abreu constrói narrativas que evidenciam

a falta de concentração do indivíduo contemporâneo, em sua inabilidade para articular mundo interior e mundo exterior, transitando por um cenário social com mais dúvidas do que respostas aos dilemas da contemporaneidade. Através do choque entre os saberes urbano e interiorano, produz-se um terceiro saber, avesso aos dois, mas sempre em diálogo ácido com ambos: a identidade que destoa do retrato fixo e do fotograma linear.

(BRAGA JÚNIOR, 2006, p. 236)

De nossa parte, devemos observar o fato de que, se tais teorizações focalizam a vivência urbana na literatura de Abreu, evidenciadas pela presença de elementos como a crítica social, os devaneios existenciais do indivíduo nas grandes cidades, a cultura gay, as drogas e o vírus HIV, em *Limite branco* (1970), nota-se uma abordagem um pouco diferenciada. Nas próximas linhas, daremos espaço às principais discussões críticas que se debruçam sobre este romance de Abreu, levantando uma série de elementos que caracterizam uma escrita e um sujeito em vias de se delinear.

Cabe-nos, primeiramente, citar que se trata de uma obra de caráter de juvenília, ou seja, sua escrita é o momento inaugural de Caio Fernando Abreu no



campo do romance. A respeito disso, Carlos Ceia discute que, apesar de serem os “primeiros textos escritos por um autor, ainda numa fase experimental e com traços próprios de um espírito jovem que se inicia nas letras”, as composições de juvenília não precisam constituir, necessariamente, “uma obra menor ou de pouca divulgação.” Na verdade, esta literatura, segundo o autor, “pode tornar-se uma obra clássica ou um *best-seller* internacional”. (CEIA, 2005, p. 1)

A caracterização proposta por Ceia é bastante coerente quando colocamos *Limite branco* em foco. A obra, apesar dos traços de uma escrita iniciante, marcada por uma intensidade emocional desnecessária ou mesmo apelativa, apresenta um entrelaçamento entre problemáticas existenciais e sociais que revelam um amadurecimento estilístico evidente. Dessa forma, o romance traz à tona alguns traços que seriam desenvolvidos com maestria na obra posterior de Abreu, delineando-os a partir de um primeiro momento criativo.

Assim, já nos é possível verificar nesse primeiro romance uma escrita em amadurecimento, com a presença de um teor imagético-sensorial que traz à construção literária uma forte carga expressiva. Ou seja, já se torna evidente em *Limite branco* (1970) a proposta de uma literatura que mergulha no fato narrado mais do que o descreve, conforme discutiria Sussekind sobre contos posteriores do autor. A esse respeito, o crítico Flávio Moreira da Costa, na apresentação da primeira edição do romance, já apontava:

Com 22 anos de idade, Caio Fernando Abreu é alguma coisa mais do que uma simples promessa: é um escritor que nasce adulto. [...] A adolescência vista de dentro: um romance sobre a adolescência, escrito por um adolescente. Mas um adolescente extremamente seguro do seu *métier*, surpreendentemente denso em sua linguagem. Não se enganem: a sinceridade, a verdade pessoal e o dom de escritor destas páginas fazem delas não um simples romance de estreia, mas um romance talentoso e maduro.

(COSTA apud ABREU, 1971)

Ana Paula Cantarelli (2009), por sua vez, realiza uma leitura do romance inicial de Abreu que nos parece bastante apropriada sobre a representação do estrangeiro e da cidade interiorana. Em sua análise, a teórica se debruça sobre a construção do Passo da Guanxuma, cidade ficcional utilizada com frequência na literatura de Caio Fernando Abreu.

A articulação que a autora faz, e que neste momento sintetiza com bastante clareza a proposta da nossa pesquisa é a de que o processo de aprendizagem e de construção de identidades no romance se dá a partir de um movimento de transição do interior para a capital. Nesse sentido, o campo está associado à ingenuidade e ao sujeito infantil, enquanto que a cidade representa o indivíduo maduro e autossuficiente:

Primeiramente, o Passo da Guaxuma está associado à inocência, ao convívio com a família, à infância, sendo o palco das primeiras descobertas, portanto já conhecida. Porto Alegre surge como uma cidade intermediária, um ambiente híbrido [...]. A capital gaúcha convive de um lado com a manutenção de tradições e de outro com a urgência da objetividade imposta pela urbanização, e está associada à adolescência de Maurício, ao presente, ao período de transição entre a infância e a idade adulta, período esse em que o desejo de conhecer o novo aumenta, bem como a vontade de relegar a infância ao passado.

(CANTARELLI, 2009, p. 54)

Outra questão abordada por Cantarelli é a de que a transição para a cidade grande representa também a inserção do indivíduo no universo do desconhecido e do estranhamento, ou seja, na posição de estrangeiro. O processo evidenciado na análise aponta para uma noção de espaço enquanto constituinte de relações sociais e de formações discursivas que são importantes para a construção da subjetividade. Tudo isso se torna evidente, sobretudo, quando levamos em consideração a noção corrente de que sujeito e identidade são construídos de forma fluida.

No que diz respeito à inserção do Passo da Guaxuma enquanto ambiente no qual transcorre a narrativa de Abreu, a autora discute que isso ocorre de forma bastante sutil, evidenciando um romance que, embora ambientado no universo interiorano, rompe com as perspectivas geográficas. Cantarelli afirma que

essa menção é uma raridade em *Limite branco*, pois a falta de referências espaciais específicas pretende que o texto ganhe um caráter que transcenda o regional, estendendo-se para além do localismo. Todavia, o emprego excessivo de regionalismos, reproduzindo a fala gaúcha, possibilita que o Passo da Guaxuma e a capital sejam associados ao Rio Grande do Sul, minimizando, assim, uma real possibilidade de transcendência.

(CANTARELLI, 2009, p. 51)

Nesse aspecto, ao encontro do que propõe Cantarelli, observamos que a falta de referências à cidade ficcional pode ser vista como um processo de desestabilização das próprias noções espaciais de caráter regional, para esboçar

nuances que apontam para a construção do sujeito em espaços específicos da esfera doméstica. Assim, o foco em uma localidade se esmaece para sugerir uma construção de gênero que ocorre na transição de espaços fechados, tais como a identificação de papéis sociais específicos que se apresentam ora no interior do quarto, ora na sala, na cozinha – em oposição àquelas vivências no quintal e ao redor da casa.

Assim, a construção identitária na narrativa se dá a partir de uma geografia do sujeito no ambiente familiar. Nesse aspecto, sugere-se uma constituição problemática, pois de caráter contemplativo, não permite a completude de determinadas nuances do indivíduo. Em outras palavras, o deslocamento do sujeito torna-se evidente e esse não pertencimento ao universo social é bastante claro nas páginas do diário de Maurício, em que o narrador é em primeira pessoa. Para Cantarelli,

além da condição de estrangeiro fora do seu espaço de origem, Maurício também é um estrangeiro consigo mesmo. As mudanças provocadas pela adolescência hiperbolizam a sensação de deslocamento pela qual o protagonista está passando, fazendo com que se isole na tentativa de encontrar-se consigo mesmo. (CANTARELLI, 2009, p. 55)

Essa noção de uma aprendizagem que se constrói espacialmente e que vai apresentar, a partir da inserção do personagem-narrador Maurício na cidade grande, um posicionamento do estrangeiro na narrativa, se relaciona com bastante clareza àquela proposta literária apresentada por Barbosa, de que o sujeito narrativo se constitui em dois momentos específicos. Da mesma forma, tal percurso crítico aponta para os outros posicionamentos que evidenciamos até o presente momento, sobre uma literatura que transita do espaço rural para o urbano.

Ao retomarmos a ideia inicial deste capítulo, assim como as considerações que apresentamos no decorrer da presente análise, verificamos que a criação de Abreu pode se situar a partir de alguns eixos fundamentais: primeiramente, uma noção espacial, na qual personagens se delinham tanto a partir da transição entre o campo e a cidade, quanto no confinamento pessoal em esferas domésticas ou nos devaneios psicológicos. Em segundo lugar, temos uma literatura em constante transição, fluidez. Ou seja, uma literatura que está no limiar – seja pela temática da

aprendizagem, sempre presente na criação do autor, seja pela multiplicidade de formas em que se delineiam as personagens.

Nesse aspecto, quando nos detemos na análise de *Limite branco* (1970), especificamente, tais noções se verificam com bastante clareza. Desde um protagonista em aprendizagem, às voltas com problemas existenciais inerentes a sua própria constituição, até a transição entre espaços que constroem e desconstroem posicionamentos ideológicos e sociais, a narrativa que pretendemos analisar está sempre marcada pelo caráter daquilo que é fluido, líquido, instável; enfim, limites que se esfumam.

Feitas essas considerações sobre a fortuna crítica de Abreu, pretendemos esboçar um referencial teórico que complemente as nossas discussões, sobretudo no que diz respeito ao processo de formação do sujeito na narrativa, evidenciado com bastante clareza até o presente momento. Acreditamos que todas as vertentes nos levem a um foco comum, ou seja, a construção da subjetividade em espaços específicos, o que pressupõe relações de gênero, em especial, a noção de masculino.

## **1.2. Atravessando fronteiras: subjetividade e gênero**

O romance *Limite branco* (1970), ao trazer à tona a trajetória de um jovem em processo de aprendizagem e descoberta da própria sexualidade, evidencia uma relação complexa na estruturação das fronteiras sociais e na impossibilidade de definição de uma identidade imutável. No texto de Abreu, silêncio e solidão são marcas de uma relação para com o mundo, para com as imposições que se colocam de forma bastante presente no dia a dia das personagens. Indefinição, mas controle.

A respeito de tais considerações, surge-nos uma questão a ser observada: Que instabilidades, tonalidades e misturas se constituem a partir do limite – ou o atravessam, o rompem, derrubando as estruturas reguladoras? A compreensão de

uma identidade cultural que se vê deslocada dos padrões outrora constituídos é uma visão que pode traçar um perfil que responda essa pergunta aqui levantada.

Nas linhas seguintes, discutiremos algumas considerações sobre a identidade cultural na pós-modernidade, à guisa de uma articulação com a ideia do sujeito que navega entre os limites socialmente construídos. Para tal proposta, utilizaremos a noção de deslocamento do sujeito, de Stuart Hall (2006), assim como o conceito de sociedade líquida, de Zygmunt Bauman (2005). Posteriormente, as discussões sobre o controle dos corpos (Foucault), bem como as teorias de gênero, tanto no universo feminino (Lauretis, Butler), quanto no masculino (Nolasco, Badinter, Sedgwick) servirão de base aos nossos estudos. Esse referencial teórico, além de lançar um olhar panorâmico sobre o indivíduo e a sociedade contemporâneos, nos permite uma estruturação que estabelece algumas bases introdutórias para os estudos sobre o controle dos corpos e as relações sociais engendradas em categorias classificatórias.

As primeiras considerações que pretendemos evidenciar, portanto, partem de uma visão da contemporaneidade como uma época de uma “mudança estrutural [que] está transformando as sociedades modernas no final do século XX”, com isso, “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.” O que temos, compreendido o momento contemporâneo como sintetizador de tais mudanças, é o nascimento de novos sujeitos, marcados por profundas transformações em suas identidades pessoais, antes solidamente constituídas. “Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.” (HALL, 2006, p.9).

O período histórico que compreende dos séculos XVI ao XVIII, marcado pelas ideias do Renascimento e do Iluminismo nos apontam para o que Hall nos apresenta como o “nascimento do sujeito moderno”. Nesse momento, indivíduo é “indivisível” e “singular”, marcado por uma identidade soberana (HALL, 2006, p. 26-27). Tal concepção se instituiu fortemente no ideal filosófico cartesiano, que propõe o deslocamento de Deus do centro do universo e a conseqüente instauração de uma dúvida na qual o homem moderno teria nascido. Para Hall,

O fato de que o sujeito moderno nasceu no meio da dúvida e do ceticismo metafísico nos faz lembrar que ele nunca foi estabelecido e unificado como essa forma de descrevê-lo parece sugerir. [...] Descartes acertou a conta com Deus ao torná-lo o Primeiro Movimentador de toda criação; daí em diante, ele explicou o resto do mundo material inteiramente em termos mecânicos e matemáticos.

(HALL, 2006, p. 27)

Essa crítica de Hall quanto à instabilidade do conceito cartesiano, instaurada na dúvida, nos aponta para uma noção na qual o sujeito nunca foi, na verdade, estável. Ou seja, o descentramento pode ser uma conceituação das teorias contemporâneas, mas os indivíduos nunca foram uma entidade estática – a visão da centralidade, nesse aspecto, foi um constructo ideológico permeado por relações de poder que garantiram uma pretensa “dureza” da identidade em conceitos históricos específicos. Nessa noção de Hall, identidades são produtos históricos e culturais.

Durante o século XVIII, a noção de sujeito ainda era limitada ao modelo cartesiano, pretensamente individualista, soberano. As transformações socioculturais futuras, dentre elas a Revolução Industrial e a expansão do capitalismo, colocaram o indivíduo “enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno” (HALL, 2006, p. 30). Nesse momento, o ser individual cede lugar ao social, situado dentro de classes sociais e formações constituintes da sociedade moderna. Surge, então, uma noção dicotômica, de um lado marcada pelo aparato social de Marx, do outro pelo biológico de Darwin. É a época do determinismo científico, do homem “alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.” (HALL, 2006, p. 32)

O embate sobre a delimitação da identidade a partir das definições do sujeito cartesiano e do social passa a ser visto, na atualidade, como incapaz de conter a subjetividade humana, que vive uma ruptura conceitual. O fenômeno que Hall, apropriando-se da estética nietzscheana, denomina com a *morte* do sujeito moderno e o *nascimento* do sujeito pós-moderno dar-se-á, portanto, a partir de cinco momentos cruciais de deslocamento: as tradições do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; a linguística estrutural de Saussure; o pensamento de Michel Foucault e a crítica feminista. (HALL, 2006, p. 34-46) Esses cinco elementos, na visão de Hall, são essenciais para que se perceba como

indivíduo foi visto nos mais diversos momentos da história, assim como para a compreensão de sua existência na atualidade.

A respeito de tais colocações, Chris Weedon (1988) contribui com a noção de “Subjetividades em Processo” (WEEDON, 1988, p. 86, tradução nossa<sup>12</sup>). Para a autora, a identidade do indivíduo é fruto de construções sociais específicas, permeadas por relações discursivas advindas de moldes institucionais e do senso comum. Nesse aspecto, verifica-se uma articulação com a noção de Hall de uma impossibilidade de delimitação de um indivíduo soberano, afinal, este seria fruto de práticas sociais em constante transição.

Na concepção de Weedon,

diferentes discursos contribuem para uma gama de formas de subjetividades e as formas de cada discurso em particular que constituem subjetividades possuem implicações para o processo de reprodução ou contestação de relações de poder.

(WEEDON, 1988, p. 92, tradução nossa<sup>13</sup>)

Sob esse viés crítico se encontram também as práticas do convívio social, assim como estruturas detentoras de saberes específicos, as quais seriam responsáveis por determinar os papéis sociais dos indivíduos em diferentes locais e épocas. Evidencia-se, portanto, o caráter transitório e multifacetado das identidades, enquanto permeadas por construções discursivas, passíveis de contestação. Descortina-se, com isso, uma gama de possibilidades para as manifestações do sujeito na contemporaneidade.

Tais colocações teóricas podem se articular com um processo apontado por Zygmunt Bauman. Em *Liquid life* (2005), o sociólogo afirma que as construções sociais emergidas a partir do surgimento da sociedade tecnológica e espetacular contemporânea trazem à tona relações humanas que constituem uma *sociedade líquida*. Para construir essa afirmação, Bauman parte de um princípio análogo ao processo de fusão, compreendido na física como mudança de estado da matéria: As relações sociais e a identidade humana passaram do estado *sólido* para o *líquido* -

---

<sup>12</sup> “Subjectivity in Process” (WEEDON, 1988, p. 86)

<sup>13</sup> Different discourses provide for a range of modes of subjectivity and the ways in which particular discourses constitute subjectivity have implications for the process of reproducing or contesting power relations. (WEEDON, 1988, p. 92)

um processo de transformação que nos remete a conhecida frase de Marx de que “tudo que é sólido desmancha no ar”<sup>14</sup>

Em uma entrevista fornecida à pesquisadora Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, para o jornal Folha de São Paulo, Bauman tece algumas considerações que nos são bastante profícuas. Primeiramente, revela que, “cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica”, no que tange à problemática conceitual na caracterização da sociedade contemporânea, ele deixa de lado os termos “modernidade” e “pós-modernidade” utilizados por Hall e elege os conceitos “modernidade sólida” e “modernidade líquida”, sobre os quais constrói suas teses. (BAUMAN, 2003, p. 2) Em segundo lugar, aponta uma discussão do que conceitua como “modernidade líquida” e “sociedade líquida”. A esse respeito, o pesquisador afirma:

Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da "liquidez" para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades "auto-evidentes". É verdade que a vida moderna foi desde o início "desenraizadora" e "derretia os sólidos e profanava os sagrados", como os jovens Marx e Engels notaram. Mas, enquanto no passado isso se fazia para ser novamente "reenraizado", agora as coisas todas - empregos, relacionamentos, know hows etc. - tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis.

(BAUMAN, 2003, p. 3)

Ao propor essa discussão sobre a fluidez da sociedade líquida, Bauman se apropria de uma noção de desestabilização de identidade muito próxima dos conceitos de Stuart Hall aqui evidenciados. Se, por um lado, Hall discute os processos históricos que constituíram a transição das sociedades contemporâneas para um movimento de desestabilização dos modelos identitários unívocos, Bauman traz à tona uma caracterização sociológica do mundo em que vivemos, enquanto construído por realidades e relações líquidas, transitórias. Ambas as conceituações apontam para uma noção de movimento que se intercala não apenas com a discussão teórica que propomos no decorrer de nossa pesquisa, mas com a toda a obra de Caio Fernando Abreu.

---

<sup>14</sup> MARX *apud* BERMAN, 1990, p. 174.



A conceituação de uma sociedade líquida, evidenciada por Bauman, nos fornece um novo olhar sobre duas questões importantes que surgem com a discussão sobre a identidade do sujeito contemporâneo: as relações de poder e o controle dos corpos. Há, nesse aspecto, uma ponte de ligação entre as teorizações acerca da identidade cultural pós-moderna e os estudos de gênero; que discutem o controle dos corpos, enquanto processo de materialidade.

Bauman, no que se refere a tais considerações, conclui:

Em nossa cultura líquida moderna e sociedade líquida moderna a 'elaboração' e o 'desenvolvimento' do 'corpo como potencialidade' tem, contudo, tomado um rumo novo. Nas palavras de Chris Shilling, isso resulta da convergência de duas tendências aparentemente contraditórias: 'Nós agora temos os meios de exercer um grau sem precedentes de controle sobre os corpos, por outro lado, nós estamos também vivendo em uma época que tem colocado em dúvida radical nosso conhecimento do que os corpos são e como devemos controlá-los'.

(BAUMAN, 2005, p. 90, tradução nossa)<sup>15</sup>

O que se observa, no excerto da obra de Bauman, é uma referência ao controle dos corpos enquanto algo intimamente ligado a relações de poder, que instauram uma noção de subjetividade embasada em um delineamento histórico, social e cultural. Nesse aspecto, o conceito de uma sociedade líquida se aproxima da ideia de materialidade proposta por Butler, conforme discutiremos a seguir. Em ambos os casos, temos a ideia de um controle discursivo de poder que se constitui a partir da tentativa de transformação dos corpos em matéria. No entanto, por se materializar em liquidez, essas relações acabam criando um jogo que coloca em choque qualquer tentativa de solidificação. Nesse sentido é que surge a contradição discutida por Bauman e questiona-se não apenas a *matéria* do corpo, mas a própria impossibilidade de se caracterizar uma existência corporal dissociada de construções discursivas permeadas por relações de poder.

A associação que almejamos nos remete novamente a Hall (2006): a crítica feminista, ao contribuir para a desestabilização do sujeito tradicional, evoluiu para os

---

<sup>15</sup> In our liquid modern culture and liquid modern society the 'elaboration' and the 'development' of the 'body as a potentiality' has, however, taken a novel turn. In the words of Chris Shilling, it results from the convergence of two apparently contradictory tendencies: 'We now have the means to exert an unprecedented degree of control over bodies, yet we are also living in an age which has thrown into radical doubt our knowledge of what bodies are and how we should control them'. (BAUMAN, 2005, p. 90)

estudos culturais e de gênero, hoje para *queer theory* e *gay studies*, ou mesmo os *men's studies* enquanto vertente da concepção de masculino. Tais teorias apresentaram a impossibilidade de se caracterizar o sujeito a partir de essencialismos e a multiplicidade de identidades que se constroem socialmente. No que concerne às relações de gênero, indivíduos que antes se viam solidamente constituídos como homem ou mulher passam a perceber a relatividade de tais conceitos e a multiplicidade de feminidades e masculinidades.

Se com o deslocamento do sujeito as noções de limite passam a ser problematizadas, essa relação se tornará evidente no que envolve os papéis sociais de gênero. Conforme apresentamos anteriormente, tal problemática começa a ser discutida na teoria foucaultiana, sob uma ótica mais geral do controle dos corpos, para ganhar voz e vez, posteriormente, com os estudos feministas. Nesse aspecto, a crítica à pretensa unicidade do sujeito cartesiano vai se ampliar para uma crítica do modelo masculino hegemônico que via nessa noção estanque uma forte arma de controle discursivo e imposição de relações assimétricas de poder - centradas no domínio dos homens.

No que diz respeito à dominação dos corpos e controle dos indivíduos, Michel Foucault disserta sobre as mudanças que aconteceram, quanto à sexualidade, entre os séculos XVII e XIX. O autor aponta que no início do século XVII os códigos de decência eram frouxos e as práticas sexuais não constituíam um segredo. O domínio dos corpos ainda não era constituinte de uma prática repressiva confessional, tampouco o exercício dos prazeres aprisionado em esferas rígidas de dominação. É possível perceber, ainda, que em várias partes do mundo, houve a constituição de uma arte, na qual a verdade sobre o erotismo era interna e as práticas eróticas objetivavam a vivência dos prazeres. Essa noção corporal foi denominada por Foucault de *Ars erotica*:

Por um lado as sociedades – e elas foram numerosas: a China, o Japão, a Índia, Roma, as nações árabes-muçulmanas – que se dotaram de uma *ars erotica*. Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma.

(FOUCAULT, 1988, p. 57)

No ocidente, no entanto, essa noção de corpo e sexo enquanto constituintes de uma prática que busca a verdade no próprio prazer não teria sido alcançada. Muito pelo contrário: a partir do século XIX, a sexualidade teria sido trancada pelas paredes do corpo familiar. O único lugar onde seria reconhecida é no quarto dos pais – local onde há a fecundidade. O núcleo familiar tornou-se o limite do sexo. Em qualquer outra esfera que não fosse a do casal, a sexualidade nunca seria legitimada, estaria sempre silenciada e, a partir desse silêncio, considerada inexistente. A verdade não estaria no prazer, ou na corporificação do prazer, mas externa aos corpos, nos mecanismos de confissão. Assim, “Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes tem necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.” (FOUCAULT, 1988, p. 59)

Essa prática confessional representa, na ótica foucaultiana, o princípio de uma prática científica que objetivava o controle dos corpos, a regulamentação dos prazeres. O ser humano ocidental confidente foi estudado, analisado, controlado a partir de estruturas de poder que se manifestavam nos mais diversos locais da sociedade. A relação entre as esferas públicas e privadas se misturam: da prática social ao controle dos discursos, da intimidade da confissão, à criação de políticas públicas de regulamentação. No centro, a constituição patriarcal, tradicionalista e elitista – nas margens, todas as “aberrações” criadas pela cientificidade positivista da época.

Essa relação para com a sexualidade, que sofrera sutis modificações a partir da substituição do discurso religioso para o científico, se estrutura e assume níveis sem precedentes a partir da intensificação do discurso científico positivista. Esta, passa a ser controlada por todas as esferas de poder, via incitação discursiva. Constitui-se uma ciência sexual: classificam-se, catalogam-se, constrói-se todo um maquinário que vai ditar os padrões que transitam entre o normal e o patológico – uma *scientia sexualis*:

Nossa civilização, pelo menos à primeira vista, não possui *ars erotica*. Em compensação é a única, sem dúvida, a praticar uma *scientia sexualis*. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em

função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão.

(FOUCAULT, 1988, p. 58)

O processo, portanto, apenas retira o uso dos corpos do ramo da religião, da classificação enquanto pecado, para inseri-lo em uma complexa estrutura que determinará o que é normal e o que é doentio. Observa-se, no entanto, que o objetivo ainda é o controle a partir do ato confessional. A partir dessa leitura histórica acerca das relações de poder que evidenciam sistemas de controle, Foucault apresenta-nos o posicionamento social dado aos assuntos referentes não só à sexualidade, mas ao próprio constructo social dos corpos e gêneros – e a consequente necessidade de uma ruptura discursiva, enquanto elemento essencial para a desestabilização da normatividade. Para o autor,

seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente.

(FOUCAULT, 1988, p. 11)

A problemática trazida por Foucault suscita um questionamento essencial aos nossos estudos: se o sexo e o corpo são dominados, controlados, regulamentados, isto se faz para atender a quais propósitos específicos e quais seriam as bases dos interesses que regem o domínio dos corpos. Para o filósofo, a resposta estaria na manutenção de esferas econômicas que pressupõem as organizações sociais assimétricas. A noção foucaultiana de controle discursivo, portanto, propõe que o domínio dos corpos, mais do que garantia de manutenção do poder dominante, garante também a manutenção das construções econômicas que reforçam tal domínio. Ou seja, “se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa” (FOUCAULT, 1988, p.11), consequentemente, a liberação dos corpos e dos prazeres representaria a própria desestabilização do domínio capitalista, que necessita do controle do indivíduo enquanto parte de uma força de trabalho. Nesse sentido, Foucault questiona: “na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?” (FOUCAULT, 1988, p.11)

Se nos focarmos nas leituras feministas acerca do gênero enquanto construção social permeada pelas relações de poder, chegamos às teorizações de Janet Wolff que, em sua obra *Feminine Sentences* (1990), faz uma leitura sobre as relações entre as esferas do público e do privado, tendo como base a posição da mulher na arte que, ao apresentar considerações sobre o espaço doméstico, nos ajuda a lançar alguns dos olhares que propomos. Para a autora, “o processo contínuo de ‘separação de esferas’ do masculino e feminino, público e privado, foi em geral reforçado e mantido por ideologias culturais, práticas e instituições.” (WOLFF, 1990, p.12, tradução nossa<sup>16</sup>) Nesse aspecto, surge a compreensão de posições espaciais e temporais que garantiram, ao longo da história, o posicionamento da mulher na vida doméstica, enquanto que o universo das relações públicas estaria “destinado, por natureza” ao sexo masculino.

A análise de Wolff chama a atenção para a constante reiteração de práticas discursivas e construções culturais que instauram o enclausuramento da mulher nas práticas do cotidiano. A imagem do anjo do lar vitoriano, nesse aspecto, surge como forte representativa das práticas situadas no controle dos corpos femininos a partir de seu engendramento em espaços limitados à esfera doméstica. O corpo feminino deve ser dócil e submisso, marcado pelo crivo da ingenuidade angelical e beleza sutil. A mulher, na era vitoriana, deve se comportar segundo rígidos padrões de etiqueta e moral, silenciada, recôndita em espaços específicos. Dessa forma, “esta separação foi constante e multiplamente produzida (e contrariada) em uma variedade de locais, incluindo a cultura e as artes.” (WOLFF, 1990, p. 13, tradução nossa<sup>17</sup>)

A respeito dessa noção acerca das categorias de gênero enquanto constructos de determinado tempo e espaço, Wolff aponta, ainda, as possíveis origens econômico-sociais da assimetria nas construções "gendradas". A autora afirma:

Leonore Davidoff e Catherine Hall documentaram a "separação de esferas" em o mundo público do trabalho e da política e o mundo privado do lar, bem como o desenvolvimento concomitante da ideologia doméstica que relegou mulheres de classe média para a esfera privada. A separação de material de trabalho e de

---

<sup>16</sup> the continuing process of the “separation of spheres” of male and female, public and private, was on the whole reinforced and maintained by cultural ideologies, practices, and institutions. (WOLFF, 1990, p.12)

<sup>17</sup> Indeed this separation was constantly and multiply produced (and counteracted) in a variety of sites, including culture and the arts. (WOLFF, 1990, p. 13)

casa, que foi o resultado tanto da Revolução Industrial quanto do crescimento dos subúrbios, foi claramente a pré-condição do processo geral, embora, como Catherine Hall apontou, para muitas famílias e muitas ocupações esta separação nem sempre ocorreu (por exemplo, no caso de consultórios médicos).

(WOLFF, 1990, p. 13, tradução nossa<sup>18</sup>)

Essa tentativa de uma rigidez nas construções de gênero, por parte do imperativo dominante, pode ser articulada com outro aparato conceitual levantado pela crítica feminista: *a tecnologia do gênero*, de Teresa de Lauretis (1994). Para a autora, os sujeitos são, desde que são biologicamente reconhecidos enquanto pertencentes a determinado sexo, "gendrados" pelas estruturas sociais e familiares. Ou seja, são "marcados por especificidades de gênero" (LAURETIS, 1994, p. 206) que tentam determinar quais características são inerentes a cada categoria de classificação e quais espaços são destinados aos homens e as mulheres. A tecnologia, nesse caso, abarca tanto questões de gênero quanto de sexualidade:

As proibições e as regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, longe de constringer ou reprimir a sexualidade, produziram-na e continuam a produzi-la, da mesma forma que a máquina industrial produz bens e artigos, e, ao fazê-lo, produz relações sociais.

(LAURETIS, 1994, p. 220)

Ao desenvolver essa noção de uma tecnologia do gênero, Lauretis complementa a noção de que categorizações de gênero são constructos sociais, intimamente ligados a movimentos performativos e práticas de controle. Segundo a autora, "o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos". Nesse aspecto, portanto, entende-se que o gênero "é produto de diferentes tecnologias sociais como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana". (LAURETIS, 1994, p. 208).

Essa problemática dos mecanismos de uma tecnologia na representação/construção do sujeito "gendrado" nos é cara, quando se traz à tona a

---

<sup>18</sup> Leonore Davidoff and Catherine Hall have documented the "separation of spheres" into the public world of work and politics and the private world of the home, as well as the concomitant development of the domestic ideology that relegated middle-class women to the private sphere. The material separation of work and home, which was the result of both the Industrial Revolution and the growth of suburbs, was clearly the precondition of the general process, though, as Catherine Hall has pointed out, for many families and many occupations this separation did not always occur (for example, in the case of doctors' practices). (WOLFF, 1990, p. 13)

contrariedade de tais relações, já que “paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”. Ou seja, quando seu transbordamento “pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1994, p. 209). Caminhamos, nesse momento, para uma postura crítica que vai ao encontro, também, da noção de liquidez da matéria dos limites, com a verificação de um “movimento de cruzar e recruzar os limites da diferença sexual” (LAURETIS, 1994, p. 237), ou seja, de transcendência das bases normativas e desestabilização das definições espaciais.

É interessante notar que tais teorizações se articulam aos estudos foucaultianos, ao promoverem uma crítica das estruturas de poder. Esse ponto de articulação se dá, de uma forma simplificada, no que diz respeito à impossibilidade de uma norma dominante unívoca, uma vez que as próprias bases sobre as quais essas estruturas dominantes pretendem promover a categorização dos indivíduos tornam-se problemáticas ante a dinamicidade e a complexidade dos sujeitos e das relações sociais.

A discussão acerca da categorização do sexo enquanto algo intimamente ligado à regulamentação de estruturas de poder, espacial e temporalmente construídas, articula-se, também, com as posteriores teorizações de Judith Butler. Em seu livro *Bodies that Matter* (1993), a autora se apropria desse pensamento para desenvolver o conceito de matéria, enquanto um fenômeno intimamente ligado ao ideal regulatório apontado nas teorias de Foucault. Segundo a autora, a “categoria do ‘sexo’ é, desde o início, normativa”. Nesse sentido, relações de poder entram em cena com o objetivo de instaurar “uma prática regulatória que produz os corpos que governa”, ou seja, cuja força regulamentar é feita claramente como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, circular, diferenciar – os corpos que ele controla.” (BUTLER, 1993, p.1)

O conceito de matéria entra em cena, nesse aspecto, conforme mencionamos anteriormente, como instaurador de um questionamento sobre a pretensa noção de estabilidade, outrora atribuída à subjetividade humana. Nesse contexto, lança novos olhares aos questionamentos sobre os interesses que permeiam uma construção de gênero embasado nos moldes assimétricos e biologizantes caracterizadores do senso comum. Matéria é compreendida, nessa noção de Butler, enquanto

*um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de rigidez, limite e superfície que chamamos matéria. Essa matéria é sempre materializada, penso eu, em relação aos efeitos produtivos e, certamente, age materializando efeitos do poder regulamentar no sentido foucaultiano.*

(BUTLER, 1993, p. 9-10, tradução nossa<sup>19</sup>)

Esse processo de classificação, diferenciação e controle vai evidenciar o que Butler denomina materialização. A materialização se trata de procedimentos que ocorrem através do tempo, nos quais a reiteração forçada de certas normas é utilizada para que se construam determinações totalizantes do que diz respeito às categorizações do sexo. Interessante notar, no entanto, que conforme a própria autora aponta, o processo de materialização torna-se insuficiente, uma vez que a própria dinamicidade das constituições identitárias do sujeito não se sujeitam aos limites que lhes são impostos. Nesse sentido, Butler afirma que a própria necessidade de reiteração das normas já evidencia a fragilidade do movimento que objetiva a materialidade dos corpos:

Que esta reiteração é necessária é um sinal de que a materialização nunca é completa, que os corpos nunca se sujeitam às normas pelas quais sua materialização é impelida. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização abertas por este processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode se voltar contra si mesma para desovar rearticulações que ponham em questão a força hegemônica dessa lei intensamente regulamentar.

(BUTLER, 1993, p.2, tradução nossa<sup>20</sup>)

É a partir dessa pretensão de materialidade dos corpos objetivada pela estrutura dominante e a conseqüente impossibilidade desta de caracterizar a dinamicidade da construção identitária do sujeito que a concepção de materialidade se articulava com a noção de "performatividade", apresentada por Butler em *Gender Trouble* (1990). Segundo a autora, a "performatividade", compreendida enquanto "prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia"

<sup>19</sup> *a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter. That matter is always materialized has, I think, to be thought in relation to the productive and, indeed, materializing effects of regulatory power in the Foucaultian sense. (BUTLER, 1993, p. 9-10, grifo da autora)*

<sup>20</sup> That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of the regulatory law can be turned against itself to spawn rearticulations that call into question the hegemonic force of that very regulatory law. (BUTLER, 1993, p.2)



(BUTLER, 1993, p. 2), torna-se uma forma pela qual o imperativo heterossexual pretende promover a materialização dos corpos. Ou seja, a materialização (não só dos corpos, mas da própria diferença sexual), se constitui a partir de “normas reguladoras do ‘sexo’ [que] trabalham de forma performativa”. (BUTLER, 1993, p. 2).

Retomamos aqui o que sugere ser uma articulação interessante de Butler com Bauman: a matéria indica liquidez. As instabilidades dos modelos normativos e a noção de identidades que se constroem de forma performativa rompem com a possibilidade de dureza da matéria, a solidez das estruturas se derrete e escorre para além das barreiras dos limites. Aliás, os próprios limites, analogamente a um cubo de gelo, estão passíveis de fusão para o estado líquido. Matéria não é dura, é transitória, e é nesse aspecto que surgem as possibilidades de subversão apontadas por Butler.

O que se observa, a partir das colocações propostas por Foucault, Butler e Lauretis, é que a relação controle/materialização/gendramento dos corpos são essenciais para a reafirmação da estrutura dominante de ordem elitista, masculina, caucasiana, heterossexual. Para que se mantenha no centro das relações de poder, o domínio masculino heteronormativo o fará a partir do deslocamento e classificação das estruturas sociais, étnicas, sexuais e de gênero, estabelecendo espaços e limites. Esse movimento garante, ao mesmo tempo, o domínio de um poderio centralizado em determinado grupo e o controle econômico desse mesmo grupo enquanto detentor de um sistema capitalista que lhe é a base e a possibilidade de manutenção.

A respeito disso, surge a evidência de que a tecnologia do gênero é intrínseca às relações de poder. Nesse sentido, a oposição binária criada entre as categorias cria uma diferenciação que garante o domínio patriarcal. Essa oposição binária nas relações de gênero é discutida e criticada pela teoria feminista. Ao estabelecer a oposição natural entre os gêneros, amparada em discursos do senso comum, criam-se essencialismos e se mantém uma estrutura social na qual relações assimétricas são reafirmadas. A esse respeito, Joan Scott (1995) afirma:

Temos necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historicização e de uma desconstrução genuínas

nos termos da diferença sexual. Devemos nos tornar mais auto-conscientes da distinção entre nosso vocabulário analítico e material que queremos analisar.

(SCOTT, 1995, p. 84)

A rejeição dos binarismos e a compreensão das categorias de gênero enquanto construções sociais, dinâmicas, marcadas pela impossibilidade de definição de uma essência abarcadora do masculino ou do feminino, lança novos olhares à crítica literária. A respeito disso, Scott contribui expondo uma noção de construção identitária com base no domínio e na posse, que aponta para uma problemática suscitada pelas teóricas que criticam o patriarcado de que a subordinação das mulheres estaria atrelada a uma “necessidade” masculina de dominação. (SCOTT, 1995, p. 77)

A oposição binária “homem dominador” *versus* “mulher dominada” cria não apenas uma noção de gênero vinculada ao olhar masculino, mas reafirma que as características do universo feminino estão associadas com as fraquezas, as impossibilidades, as faltas, em relação ao ser homem. Essa problemática passa a ser vista, na contemporaneidade, de forma crítica, objetivando romper com tais patamares e estabelecer outras formas de vivência dos papéis de gênero.

Nesse aspecto, os movimentos de desestabilização do sujeito como um todo irão colocar em xeque a dita estabilidade do sistema heteronormativo. Afinal, a partir dos descentramentos anteriormente citados, também o sujeito masculino heterossexual perderá sua força e terá seu domínio questionado. Nas últimas duas décadas, a desestabilização do poderio masculino ante os deslocamentos advindos na atualidade são discutidas por uma linha teórica denominada *men's studies*. Essa vertente dos estudos culturais propõe uma reflexão acerca do novo homem, ou dos novos homens, compreendidos a partir da crise da “essência” da masculinidade. A esse respeito, nos deteremos mais profundamente no capítulo em que discutimos a estruturação e a crise do modelo masculino especificamente no romance de Abreu.

As noções teóricas que apresentamos serão bastante úteis para a análise que propomos da representação dos espaços em *Limite branco* (1970). A partir da noção de uma narrativa que, ironicamente, estabelece o posicionamento de um personagem masculino dentro de esferas compreendidas tradicionalmente como femininas, assim como a impossibilidade de uma ruptura com o espaço privado e a

caracterização de um olhar contemplativo inerente ao feminino no senso comum. Nesse sentido, esboçam-se nuances irônicas que lançam um questionamento sobre onde, afinal, “mora” o gênero.

## 2. À BUSCA DOS LIMITES

*Eu quis cantar  
Minha canção iluminada de sol  
Soltei os panos sobre os mastros no ar  
Soltei os tigres e os leões nos quintais  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer  
(Caetano Veloso e Gilberto Gil,  
Panis et Circencis)*

A epígrafe que ora apresentamos diz respeito à impossibilidade de se conceber com completude a construção da subjetividade face aos papéis sociais, os quais se mostram fluidos, mutáveis. Além disso, verificamos uma estrutura viva, que fala por si mesma, evidenciando marcas de poder e controle. Por extensão, o relacionamento entre os indivíduos e os espaços em que transitam torna-se emblemático para compreendermos os papéis sociais e a sua constituição, assim como os limites do corpo e as restrições do gênero.

A partir de tais elementos, pretendemos realizar uma crítica de *Limite branco* (1970) que articule a construção da subjetividade com a representação dos espaços. Interessa-nos a forma como Abreu se apropria dos ambientes da esfera doméstica enquanto delineadores do processo de aprendizagem do protagonista do romance, o adolescente Maurício. Acreditamos que este elemento espacial se apresenta enquanto um operador na evolução da personagem, o qual analisa o universo ao seu redor, incapaz de definir uma identidade plena, posto que esta se vê recalcada física e psicologicamente.

Na mesma esteira, coloca-se a importância da articulação desse operador com a categoria de gênero. Imbricados de forma incontestável, nota-se que a apropriação de Abreu os decompõe, tornando nítida sua interlocução na constituição do sujeito. Da sala de jantar à cozinha, as paredes ouvem e falam.

No que diz respeito à estruturação do romance, verificamos que, muito oportunamente, Abreu lança mão do *Bildungsroman*. Do alemão *Bildung*=formação e *Roman*=romance, esse gênero narrativo nasce com a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795-1796)*, de Goethe, tendo sido apropriado nas mais diversas literaturas ao longo dos últimos séculos. (MAAS, 2000, p. 12-13) A característica principal desse tipo de obra, conforme o próprio nome sugere, é o processo formativo de um adolescente, podendo, dentro de determinados moldes pedagógicos específicos, se constituir sob a orientação de um educador (mentor) mais velho. (SCHWANTES, 2007, p. 55)

Os estudos que envolvem o romance de formação, no Brasil, podem ser sintetizados nas teorizações de duas pesquisadoras que trazemos à tona em nossas discussões. Primeiramente, Wilma Patrícia Maas, em seu livro *O cânone mínimo (2000)*, pondera as origens e a evolução do gênero ao longo dos tempos. Secundariamente, Cíntia Schwantes aborda o tema da subversão dos modelos normativos do *Bildungsroman*, no capítulo *Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero*, parte da coletânea *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (2007)*, cujas discussões envolvem o “fora do lugar” na literatura brasileira.

Tais referências expõem que esse tipo de criação romanesca se apresenta de forma evidente na nossa literatura. Inicialmente, o foco era exclusivo da aprendizagem do jovem menino, como se vê em *O Ateneu (1888)*, de Raul Pompéia e *Menino de Engenho (1932)*, de José Lins do Rego, por exemplo. Depois, sobretudo com o *boom* feminista das últimas décadas do século XX, o romance de formação escrito por mulheres ganha voz. São representativos desse processo de transformação literária os romances *As três Marias (1939)*, de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem (1943)*, de Clarice Lispector, e *Ciranda de pedra (1954)*, de Lygia Fagundes Telles. Da mesma forma, os estudos envolvendo o romance de formação vão ganhar vez na academia após a década de 1990, evidenciando um processo de retomada crítica dos valores culturais brasileiros em diversas manifestações ao longo dos tempos.

A esse respeito, Schwantes questiona se “o acesso, pelas minorias, ao processo de educação será necessariamente incompleto, fraturado, diluído”. A essa indagação responde uma noção de que “ao utilizar a forma do *Bildungsroman* para uma protagonista feminina, as autoras necessariamente questionam o próprio gênero, empurrando seus limites.” (SCHWANTES, 2007, p. 56) Nesse sentido, o *Bildungsroman* escrito por mulheres já vai propiciar certa desestabilização do conceito tradicional e abrir caminho para outras manifestações.

A problemática trazida neste trabalho é a de que, no romance em análise, as noções tradicionais do *Bildungsroman* se tornam pertinentes, pois apontam para as inquietudes de um rapaz, que se vê em meio ao processo de constituição do sujeito, hoje compreendido pela crítica da cultura como mais fluido, dinâmico. Nesse aspecto, fronteiras espaciais são rompidas na medida em que se abre um leque de significações que ultrapassa a categorização tradicional.

A esse respeito, a noção de que o próprio *Bildungsroman* se tornou um gênero aberto, passível de transformações decorrentes de determinados movimentos históricos, se aproxima da nossa proposta. Ou seja, no romance contemporâneo, as delimitações de gênero, quer enquanto categoria sexual, quer enquanto forma textual, estão sofrendo transformações bastante evidentes, que apontam para uma abertura de conceitos. Nesse aspecto, o masculino e o feminino estão em constante choque com as atribuições sociais do que se delimita enquanto inerente a cada categoria, o que caracteriza a crise do sujeito na contemporaneidade. Da mesma forma, sugere-se aqui que a estruturação do *Bildungsroman*, ao abarcar novas formas de aprendizagem, incluiria a questão do gênero como estratégia crítica.

São comuns, portanto, apropriações e subversões do *Bildungsroman* na literatura contemporânea, comprovando sua fluidez. Nesse aspecto, podemos compreender que o romance de formação desvincula-se do modelo realista para se inserir numa abordagem que preza mais por um aprendizado individual do que por um ideal nacionalista. A primazia do romance de aprendizagem contemporâneo, deste modo, é a descoberta de si enquanto sujeito, a construção da própria identidade:

É certo que tais subversões se devem necessariamente ao dinamismo do gênero em meio às diferentes constelações histórico-literárias. No século XX, desaparece a ideia do homem como ser psicológica e historicamente indecomponível. A representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade torna-se então uma aporia.

(MAAS, 2000, p. 81)

A proposta que se apresenta a partir das considerações que levantamos sobre o *Bildungsroman* contemporâneo é a de um processo de “*des-aprendizagem*”. Se outrora o sujeito foi visto como algo estanque que seguia um modelo específico de autoconhecimento com relação ao universo que o circundava, hoje não nos é mais possível caracterizá-lo de tal forma. Sua formação, nesse aspecto, é igualmente inserida dentro de um contexto de dinamicidade, de constante transformação. Aprender, na verdade, pressupõe o rompimento dos ideais estabelecidos, a ruptura de estruturas rígidas para a inserção em vivências dinâmicas.

Nesse aspecto, Barbosa (2008) reconhece o caráter de *Bildungsroman* de *Limite branco* (1970) e faz uma breve análise sobre alguns elementos que compõem a aprendizagem do protagonista na narrativa. Afirma, ainda, que o processo de construção do sujeito se dá pelo “espelhamento de uma personalidade do narrador em formação, [...] o que por si só já adere ao romance como a expressão de uma experiência” (BARBOSA, 2008, p. 367).

A partir dessa noção de uma experiência do personagem/narrador enquanto um jovem em descoberta do mundo e de si mesmo é que se evidencia o papel do microuniverso espacial que cerca o protagonista Maurício enquanto fator importante de um processo de autoaprendizagem. Ou, nas palavras de Barbosa, a importância dos “signos da cidade” enquanto elementos constituintes da identidade do sujeito. Nessa esteira, é possível situar o marco central da formação em dois momentos específicos, que marcariam a transição da infância para a vida adulta:

No romance inicial já surpreendemos Caio transferindo ao seu narrador, o pós-adolescente Maurício, sua subjetividade construída simultaneamente ao modo como observa a vida, as relações familiares e a sua própria realidade/vivência. Numa primeira parte do romance, Maurício vive em sua cidade natal, brinca no quintal de sua casa e constrói solitário suas ficções a respeito do mundo que o cerca, bem ao modo de Drummond na construção imaginária de seu Robinson Crusoé. Na segunda parte, já o surpreendemos vivendo numa grande cidade que, aos poucos, vai se revelando ser a Porto

Alegre do ainda muito jovem Caio, para onde fora mandado pelos pais para completar os estudos secundários.

(BARBOSA, 2008, p. 367)

Sob a ótica de Barbosa, o processo de formação se torna evidente não só quando ocorre a transição para a cidade grande, mas também nos momentos em que há a perda de algumas personagens na narrativa. Nesse aspecto, a ausência é trazida como um elemento de extrema importância, já que a passagem da adolescência para a vida adulta constitui-se a partir de mortes simbólicas.

Seria impossível, portanto, delimitar *Limite branco (1970)* a partir de uma visão tradicionalista de composição da identidade, na qual as personagens simplesmente representassem papéis específicos sem questionarem as bases normativas das constituições culturais nas quais estão inseridas. Dessa forma, propomos uma análise das personagens do romance de Caio Fernando Abreu enquanto desestabilizadoras de papéis específicos, a partir do momento em que se percebem em crise ante a delimitação de limites estabelecidos.



## 2.1. Do ninho à toca: a cumplicidade dos espaços

Uma vez levantada a relevância do romance de formação para a leitura de *Limite branco* (1970), cabe-nos verificar a relação espacial evidenciada no texto de Abreu. A esse respeito, citamos algumas considerações de Bachelard que, em seu livro *A poética do espaço* (1978), apresenta as relações que se constroem entre os indivíduos e os ambientes em que se inserem. Em um capítulo dedicado à moradia, ele ressalta a importância desta para a construção da subjetividade, argumentando que “a casa é, evidentemente, um ser privilegiado”, por isso mesmo, a vê como um organismo, com toda a “sua complexidade” (BACHELARD, 1978, p. 199). Tal noção pode ser observada no romance de Abreu, no qual verificamos que a descrição dos espaços da casa remonta a aparatos de controle, tanto de gênero quanto de sexualidade, apontados a partir de um caminhar entre corredores e portas para uma possibilidade de saída.

O primeiro elemento que situa Maurício na problemática dos espaços, enquanto relacionada ao processo de formação, é a sua clausura em um quarto fechado e silencioso. A narrativa começa ressaltando o que não é dito. O próprio título do capítulo, *Tempo de silêncio*, sugere uma série de conflitos que estão sendo tacitamente vivenciados pelo protagonista naquele momento. A mudez, ou falta de interlocução, mostram que as palavras são insuficientes: é o silêncio o que melhor suscitaria significação.

No quarto escuro, o sensorial é acentuado como elemento de construção do sentido, apontando para um contato íntimo do sujeito para com o espaço fechado. Dessa forma, o toque do próprio corpo se associa ao contato com as paredes, com as formas difusas. O tato (“Seria frio aquele roçar de pele contra pele?”), a visão (“Não havia nada, estava tudo escuro.”), o paladar (“Sentiu um gosto salgado. Se suor, lágrima, medo” [ABREU, 2007, p. 23]), são apresentados de forma intensa, criando uma atmosfera de conflitos. Interessante notar, nesse aspecto, a transformação do corpo em fragmentos significantes de um processo metonímico. Na penumbra, as formas do indivíduo se misturam com as do local, construindo uma representação sustentada no sensorialismo. Isso delinea um “espaço do corpo”,

enquanto “elemento irreduzível”. O sujeito se torna um local em “que se exercem as forças da repressão, [...] da disciplina.” (HARVEY, 1994, p. 196)

Os medos do jovem protagonista tornam-se palpáveis, nesse primeiro momento da narrativa, evidenciados pela sensação de aprisionamento. O quarto escuro se fecha sobre ele e o fluxo de consciência expõe uma imagem de solidão, até o momento em que quarto e corpo se misturam, gerando indefinição e caos. Dessa forma, Maurício nos é apresentado pelo narrador a partir de um enquadramento espacial do corpo que mistura as sensações do indivíduo com a construção dos espaços:

Quente, seca, fria, úmida. Havia inúmeras gotinhas sobre ela, gotinhas minúsculas que sua mão ia destruindo aos poucos. Levou a ponta dos dedos até os lábios. Sentiu um gosto salgado. De suor, lágrima, medo. [...] As paredes vazias pareciam arreganhar os dentes com indagações: vamos, diga, quando foi a véspera? Mas não sabia responder, era como se estivesse há séculos ali, jogado sobre aquela cama. [...] Não havia ontem nem hoje nem amanhã. Não havia tempo. As paredes arfavam, gemiam: vamos, diga, há ou não há tempo?

(ABREU, 2007, p.23)

Logo após essa descrição, temos um corte: a aparição do pai, que bate à porta. Isso rompe com um momento de quietude e introspecção, para colocar em cena um universo estranho a Maurício, ironicamente, sua própria casa. Ocorre, metaforicamente, um tipo de intromissão: a sala de estar investe sobre o quarto, abrindo ao texto o cenário do espaço social. Ao se apresentarem novas personagens e ambientações, o mudo conflito da narrativa tem início.

No vão dos espaços, elementos se espreitam. Portanto, percebem-se tanto as construções sociais que engendram o protagonista, como uma crítica velada ao próprio papel que desempenha. Dilthey (apud SCHWANTES, 2007) menciona o embate de gerações como típico ao aprendizado. Em *Limite branco* (1970), isso pode ser verificado pela forma como a família é espacialmente delineada. Personagens como a Tia Violeta, a Avó, a mãe e o pai surgem logo no primeiro momento, trazendo à tona certo olhar de estranhamento entre Maurício e as demais pessoas da casa.

O garoto, limitado por uma visão infantil, não compreende os rituais que se constroem na esfera doméstica. Tal processo pode ser verificado a partir da descrição que é feita de Tia Violeta e dos signos espaciais que marcam sua presença na narrativa:

O mais interessante em tia Violeta é que ela não tinha um canteiro de violetas. Em compensação, tinha um de moranguinhos. Tinha também broches representando morangos, morangos empalhados, bibelôs em formas de morangos, morangos bordados na barra de toalhas e colchas e vestidos, cabelos cor de morango. Seu doce preferido, compota de morango. [...] Ria, e por um instante ficava tão feliz que Maurício tinha ainda mais pena dela.

(ABREU, 2007, p. 29)

A personagem, com sua caricatural presença associada aos morangos, enquanto constituintes de uma imagem que evidencia seu papel social no espaço doméstico, é observada não de forma pejorativa por parte do narrador-protagonista, mas a partir de uma impossibilidade de compreensão. O jovem não consegue assimilar aquela existência que lhe é apresentada – e essa contradição traz consigo estranhamento, seguido de um sentimento de pena.

Esse embate ocorre com as demais construções de cunho espacial. A noção de algo que transcende o entendimento do protagonista, assim como o deslocamento ante as estruturas que ali se edificam são cada vez mais evidentes. De igual importância, apresentam-se algumas construções ritualísticas, referenciadas por signos espaciais, tais como os móveis antigos, os retratos de familiares distantes, ou mesmo a forma como se dispõem os membros da família na sala de estar.

Assim, a possibilidade de uma leitura espacial do romance nos apresenta mais algumas nuances, a partir da dança das hierarquias no contexto familiar. A esse respeito, Stanley (2009, p. 89) argumenta que “se os quartos são sagrados para os membros individuais da família, então a sala de estar é sagrada para a família na sua vida comunitária.<sup>21</sup>” Tal importância se dá, segundo o autor, pelo fato de que “a sala de estar e a sala de jantar são lugares públicos onde a vida familiar ocorre”.

---

<sup>21</sup> If the bedrooms are sacred for individual family members, then the living room is sacred for the family in its communal life. (STANLEY, 2009, p. 89)

(STANLEY, 2009, p. 164)<sup>22</sup> No romance de Abreu, isso se verifica com clareza, mas de forma irônica: a sala é apresentada enquanto lugar de tensão, ela é o aconchego dos que detém o poder hegemônico e de seus pares reproduzidos ideologicamente. Torna-se o canto da casa no qual, forçosamente, instaura-se a noção de pertencimento ao grupo, desde que marcados pela homogeneidade do tradicionalismo. Ao mesmo tempo, ali se constroem relações ideológicas que são reafirmadas e reconfiguradas a cada geração.

O peso dessa tradição torna-se mais patente na descrição do papel específico da mulher genitora. A avó é a grande representante de um molde a ser seguido, no qual as mulheres estão destinadas aos rituais domésticos, ao silêncio, ao momento de observação e contemplação. Da mesma forma, o respeito para com os mais velhos e respectiva sabedoria se ratificam enquanto constituintes de um contexto social específico, referência a uma construção familiar com fortes raízes no conservadorismo burguês. Permanece olhar irônico: o amarelado das fotografias e a presença das traças apontam para uma ideologia em ruínas, uma tradição que começa a se estilhaçar:

Mistério maior era o álbum que vovó abria devagar, certas noites, mostrando folhas e fotografias amareladas pelo tempo, roídas pelas traças. Brotavam dele homens de caras bigodudas, mulheres de cintura parece-que-já-vai-quebrar, meninos de calças pelo meio das canelas, meninas com enormes laços de fita no cabelo. [...] E todos ficavam respeitosos quando, depois do jantar, a avó se sentava na cadeira de balanço e começava a folhear o passado.

(ABREU, 2007, p. 29)

O contraste que se coloca entre o quarto e da sala, assim como do tipo de convivência que se estabelece nesses dois ambientes, torna-se bastante visível. De um lado, divisamos silêncio; do outro, o burburinho familiar. No limiar entre ambos, encontra-se o protagonista da narrativa, Maurício, que transita entre seu esconderijo individual e o frio observatório que se constitui no ambiente de reunião da família. As personagens se delineiam em espaços específicos: A tia que prepara as sobremesas de morango, a avó que folheia o álbum antigo, a mãe que se posiciona recatada no

---

<sup>22</sup> Living room and dining room are public places where family life takes place. (STANLEY, 2009, p. 164)

sofá e o pai que acompanha tudo com o distanciamento e a autoridade inerentes ao masculino.

Instaura-se em Maurício certo descontentamento ante tais construções, uma vez que o jovem não consegue se enxergar naquelas fotografias amareladas, ou seja, na posição de pertencimento aos rituais construídos na sala. Há, nesse momento da narrativa, a apresentação das primeiras configurações do estranhamento para com o ambiente familiar.

O elemento de maior importância dessa primeira parte será, provavelmente, o surgimento de Edu, o primo mais velho, que estabelece um deslocamento espacial daquelas constituições tradicionais. Da mesma forma, sua presença, traz as características do *Bildungsroman* na obra de Abreu, uma vez que esse gênero narrativo se distingue não só pelo “conflito de gerações”, mas por outros elementos, tais como:

A viagem para uma cidade grande [...], a formação acadêmica em si e, ao lado dela e mais importante, a educação informal, que permite ao provinciano protagonista conhecer as regras da sociedade, e, para que isso aconteça, o encontro com um mentor, geralmente um homem mais velho que toma o protagonista sob sua proteção.

(DILTHEY apud SCHWANTES, 2007, p. 55)

Dessa forma, Edu se apresenta como o jovem subversivo que questiona as práticas familiares enquanto ultrapassadas e passíveis de crítica. A imagem do primo está, nesse caso, associada ao modelo do processo de formação de Maurício. Se, a início, o protagonista já lançava certo olhar de estranhamento sobre as construções familiares na narrativa, será Edu responsável por instruir o garoto quanto ao caráter ultrapassado das formações ideológicas das personagens, assim como ensinar o protagonista a lançar um olhar crítico sobre o universo que o cerca.

A presença de Edu na narrativa, além de evidenciar esse caráter de *Bildungsroman*, vai trazer à tona princípios de uma contemplação homoerótica por parte de Maurício. Desde o momento em que é inserido na narrativa, o primo mais velho é descrito por uma série de características que promovem um deslumbramento do aprendiz, sob a perspectiva de alguém que vê no outro o espelho daquilo que será futuramente.

A imagem do jovem rebelde representa uma possibilidade de fuga do poder controlador da família. Nesse contexto, é idealizado como aquele que sabe de coisas que estão além da compreensão de Maurício e será responsável por desnudar os rituais vazios dessa instituição. Apoiar-se-á, em sua argumentação, ao instruir o aprendiz, em elementos espaciais, tais como as partes da residência, a mobília, a decoração. Isso pode ser verificado no seu primeiro diálogo:

Edu curvou-se para ele. Como é bonito, pensou, como é bonito. Os olhos azuis olhavam nos olhos dele, a mão de dedos longos apertava seu braço. Pensou com tanta força que quase não ouviu o que ele dizia:

\_Maurício, sabes o que é uma burguesia decadente? [...]

\_Não. Não sei, não. O que é?

\_É isto – mostrou. – Estas paredes, aquela porta, o relógio ali no canto. Esta cadeira onde estou sentado, essa roupa de veludo que tu estás usando, esse lustre de cristal. Principalmente aquele álbum que vovó tem na mão.

(ABREU, 2007, p. 31)

Nesse trecho, especificamente, tornam-se evidentes o caráter de aprendizagem e a importância das noções espaciais na narrativa. Desta maneira, elementos tais como o relógio, as paredes e o vestuário se convertem em símbolos de uma ideologia decadente, cujas estruturas, conforme sugere Edu, devem ser destruídas por completo para o desenvolvimento pessoal de seu aprendiz. Todas as referências da casa apontam para uma crítica severa daquele universo enquanto algo representativo de um passado que precisa ser superado.

A partir dessa noção, o contraste entre o tradicionalismo e o mundo que se descortina para Maurício apresenta-se a partir de uma oposição construída espacialmente. Assim, na descrição do quarto de Edu serão apresentados alguns elementos que não são verificáveis em outros cômodos da residência familiar, tornando-o um local onde estão presentes os símbolos daquilo que espera o aprendiz no mundo para o qual está sendo formado.

Dessa forma, se estabelece uma relação dicotômica entre ambos os ambientes. A sala e o quarto: o velho e o novo, o passado em ruínas e o futuro cheio de promessas. Para Maurício, a presença no quarto de Edu representa o início de

seu processo de sedução. Conhecer esse cômodo causa-lhe a mesma sensação de estar em liberdade, longe dos limites da sala familiar e daquilo que esta representa:

O quarto de Edu. Paredes cheias de quadros, estantes desabando de livros. Um cinzeiro sempre cheio de pontas de cigarros que Luciana recolhia e jogava no lixo todo dia. O toca-discos com aqueles grandes círculos negros, de onde nascia uma música sem palavras, meio chata, arrastada, dava um bruto sono na gente. A lâmpada de cabeceira inclinada para o lado da cama. Tudo tão diferente do resto da casa, era como entrar num mundo novo, ali. Maurício tinha a mesma sensação de quando saía do pátio quase sem árvores para afundar no taquaral cheio de sombras.

(ABREU, 2007, p. 33)

O primeiro elemento estético que nos chama a atenção é a presença dos livros, em seguida a dos quadros e da música clássica tocando na vitrola. A atmosfera de erudição que se cria a partir das construções espaciais evidencia ainda mais aquela característica que mais atraía Maurício no perfil de Edu: o conhecimento que ultrapassa as barreiras das paredes familiares. Dessa forma, no ar de mistério e beleza que se vislumbra na cena, emerge uma possibilidade de existência que está além do marasmo e da mesmice, apresentando-lhe novas possibilidades de ver o mundo.

Assim, verificamos o que Bachelard caracteriza como “ler a casa”, ou seja, a noção de que a representação literária do lar remete a construções sensoriais específicas, constituintes de uma subjetividade interligada ao espaço físico, assim como a transgressão desse espaço para uma construção onírica. A visão que Maurício tem do quarto de Edu, portanto, se refere a “um devaneio interminável, [...] um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer”. As referências a este local, conforme são apresentadas no texto de Abreu, dizem “que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro”. (BACHELARD, 1978, p. 270)

As visitas ao quarto e o deslumbramento de Maurício passam a sugerir, a partir de determinado momento, uma relação entre os primos que ultrapassa, portanto, a do mestre e aprendiz para se constituir a partir de laços mais arraigados, relacionados a uma admiração da beleza e de um imaginário rebelde próprio da juventude.

É marcante, nesse interim, uma relação semelhante ao modelo grego, apresentado por Foucault, no segundo volume da *História da sexualidade* (1984). Ou seja, há o nascedouro de uma relação entre mestre e aprendiz de cunho erótico, no qual a exaltação intelectual se associa ao fascínio físico (FOUCAULT, 1984, p. 269). Assim, nuances de um amor platônico por parte de Maurício podem ser percebidas dentro de um deslumbramento homosocial que faz com que ele perceba na imagem de Edu. Referimo-nos aqui ao conceito de homosociabilidade, cunhado por Sedgwick, que diz respeito a

extensa rede de práticas sociais intragenéricas, através das quais se mantêm e se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou de rivalidade e competição, por outro, entre aqueles indivíduos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero.

(SEDGWICK apud BARCELLOS, 2006, p. 195)

A partir dessa etapa, torna-se evidente a dependência de Maurício com relação a Edu na construção da própria subjetividade. Em meio a divagações entre deslumbramento e medo, desenvolve-se, inadvertidamente, um jogo de cunho homosocial, o qual também aponta para nuances de uma sexualidade em construção:

A cara de Edu parecia também uma mancha de sol, pensou. As outras todas eram tristes, enfarruscadas. Só a dele era clara. Seria por causa dos olhos azuis?, perguntou-se, e no mesmo instante ficou triste. Se fosse assim, ele mesmo – Maurício – Não teria nunca uma cara de mancha de sol, com seus olhos escuros.

(ABREU, 2007, p. 37)

A presença de Edu, no entanto, revela-se transitória. A partir do momento em que suas visitas tornam-se menos frequentes, Maurício continua a formação pessoal por si mesmo, desenvolvendo seu olhar crítico a partir de um confinamento espacial que nada mais é do que a própria representação de um indivíduo ainda aprisionado pela limitação de não pertencer ao mundo dos adultos.

A segunda etapa da aprendizagem se constitui, portanto, num somatório de impressões assimiladas que passam a ser representadas na forma de diário. Dessa forma, emergem no romance fragmentos das reflexões pessoais do narrador, agora em primeira pessoa, que apontam para um mergulho cada vez maior da narrativa no processo de construção da identidade de Maurício. Dessa forma que, ao se voltar



para as imagens das lições de Edu, da época de sua infância e daquilo que vivia e experimentava, de forma saudosista, Maurício vai reconhecer a efetividade da formação de seu primeiro modelo. Esse olhar, conforme discutiremos posteriormente, irá convergir futuramente para uma crítica do próprio mestre, ante a constatação da perda de autenticidade de seu caráter, no que diz respeito à fluidez de suas construções ideológicas.

Em uma das tantas passagens em que Maurício observa criticamente a própria aprendizagem, nos capítulos reservados às páginas de seu diário, é possível perceber um trecho no qual ocorre esse vislumbre sobre o passado, além das mudanças que a aprendizagem causou na personagem. A lembrança saudosista da época em que se tornara um aprendiz, geralmente, é associada ao final do processo, conforme discutimos nas teorizações sobre o romance de formação. No entanto, no texto em questão, isso se apresenta de forma distinta. Afinal, não é possível traçar um perfil linear no *Bildungsroman*.

A esse respeito, Schwantes (2007) afirma que na prosa de Abreu “o gênero literário é subvertido para dar vazão à afirmação de uma identidade marginal, não aceita socialmente”. Nesse aspecto, assevera “uma identidade de gênero ainda mais desafiadora que a feminina, a de um indivíduo homossexual.” (SCHWANTES, 2007, p. 61) Se a aprendizagem feminina já apresentava uma desestabilização do romance de formação tradicional, as temáticas homoeróticas serão responsáveis por uma subversão ainda maior do cânone e uma abertura conceitual do *Bildungsroman* bastante significativa.

Ao realizar tais leituras revisionistas das estruturas do *Bildungsroman* e instauradoras de uma nova abordagem do gênero romanesco para incluir temáticas que prezam pela multiplicidade das aprendizagens e a fluidez das construções identitárias, Schwantes verifica que a abertura do romance de formação evidencia cada vez mais um processo de inserção das minorias, a partir de uma escrita que preza pela alteridade. A autora conclui suas discussões com um questionamento que nos é bastante profícuo:

Mas o que acontece quando o/a protagonista trafega duplamente na contramão da tradição? Esses protagonistas estão ficando cada vez mais

frequentes, em uma sociedade tornada mais flexível e mais tolerante com a diferença, uma vez que o encurtamento de distâncias entre culturas e o convívio com a diversidade forçou a revisão de vários conceitos. Assim, temos protagonistas homossexuais, femininos e masculinos, e protagonistas negras e proletárias ocupando o espaço outrora destinado aos jovens burgueses em busca de uma formação e um lugar ao sol.

(SCHWANTES, 2007, p. 56)

É evidente, portanto, o caráter de “Bildungsroman subversivo” de *Limite branco* (1970) – no sentido de que se delineiam alguns elementos do romance de formação, ao mesmo tempo em que se subvertem esses mesmos elementos. Esse tipo de construção remete, por sua vez, ao movimento de desestabilização de estruturas normativas evidenciados nas teorizações de Foucault (1988) e Butler (1993), anteriormente apresentadas. Dessa forma, a obra de Abreu constitui-se como uma retomada e uma derrubada de valores tradicionais, evidenciadas, sobretudo, pela indefinição da narrativa, que não segue a constituição tradicional do gênero, lançando o retorno ao passado antes mesmo da conclusão da aprendizagem:

A fazenda. Muitas vezes me dá uma grande saudade daquilo, daquele tempo, de Edu, que só nas férias vinha da faculdade de direito, de vovó com seus álbuns de fotografias, tia Violeta com seus moranguinhos, Luciana com suas histórias. Principalmente, saudade daquilo que fui e, sei, não sou mais e nunca mais voltarei a ser.

(ABREU, 2007, p. 41-42)

Ainda dentro do processo de construção da subjetividade de Maurício, tem-se outra personagem de igual importância: Luciana, a empregada da casa, a qual nos fora apresentada sob os cuidados maternos ao garoto e que se deslumbrara, tanto quanto ele ou, indevidamente, até mais, por Edu. A morte de Luciana e as lembranças do que ela representara para a construção da subjetividade de Maurício se constituirão como momentos epifânicos para a transição deste à vida adulta. Da mesma forma, sub-repticiamente, o episódio em que a mulher se suicida pelo amor não correspondido pelo patrão, remonta a uma noção de classe, tornando evidentes os conflitos da diferença.

A respeito de tais elementos, Schwantes (2007) afirma que os momentos epifânicos são características marcantes do romance de formação subversivo de

Abreu. Epifania, num sentido religioso<sup>23</sup>, está relacionado a uma manifestação divina que promove uma mudança de vida, uma revolução pessoal. Na apropriação realizada por Caio Fernando Abreu, associa-se a um momento narrativo, sempre presente no clímax do enredo, no qual suas personagens vivenciam uma experiência que promove a mudança de um caráter de crise da subjetividade para uma descoberta existencial específica. Nesse sentido, é comum nas narrativas do autor a presença de alucinógenos, experiências sexuais ou divagações intimistas que promovam a inserção de uma descoberta de si para uma transformação pessoal.

Além das epifanias, Schwantes aponta que os textos de Caio Fernando Abreu são distintos pela inserção de aprendizagens que desconstruem os limites da sociedade tradicionalista, para inserirem novas possibilidades de descoberta do indivíduo. Nesse aspecto, em *Limite branco* (1970), a construção do sujeito se dá a partir de várias epifanias. A morte de Luciana, a descoberta da sexualidade e o estranhamento dos papéis de gênero se apresentam em vários momentos de conhecimento da “verdade” para a reconstrução de valores subjetivos.

O caráter epifânico mostra-se presente, de forma intensa, no capítulo XI, em que Maurício brinca de ser Robinson Crusoe. Este momento, a propósito, vai se apresentar enquanto golpe fatal para a infância do protagonista. O universo infantil se despede a partir da quebra das brincadeiras com uma das cenas mais delirantes da narrativa de Abreu, na qual a saída da personagem de um quadro para o mundo real representa não só o borramento de fronteiras entre delírio e realidade, mas a própria imersão de Maurício em um universo de desejo e angústia:

Então todas as coisas se dissolveram. Desceu uma grande névoa. No meio dela, aquele homem alto e fino sorria para ele, estendendo os braços. Maurício via a cor estranha através dos lábios entreabertos, e não se movia. Mas não tinha coragem de libertar-se. Ele estendia a mão pálida, segurando a luva vermelha num convite mudo. “Vem, vem”— parecia dizer, a voz cortante como punhal. Punhal que entrava em sua carne sem dor, remexendo devagarinho. “Vem, vem.” O punhal colava em sua carne, o homem encolhia o braço, puxando-o para si. “Tenho que escrever uma composição”, quis explicar. Mas o homem sacudia a cabeça; os dentes eram verdes como pedras de fundo de rio; as mãos, iguais a dois jasmims; o corpo, uma longa espada prestes a quebrar-se. (...)

(ABREU, 2007, p. 66)

---

<sup>23</sup> ERICKSON, Millard J. *Dicionário Popular de Teologia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2001. p. 66.

Ao mesmo tempo em que o convida para um universo de beleza, no entanto, o homem do quadro força Maurício a constatar seu lado conflituoso, aspecto sobre o qual Edu já lhe falara durante a aprendizagem. Agora, Maurício vivencia a desconstrução de um sujeito inocente, entregando-se ao lado recôndito de seu corpo e de sua subjetividade:

“Vem, que o frio será tão grande, não sentirás mais dores, não sentirás mais nenhum mal. Vem que eu te quero junto a mim”, as mãos recendiam a rosas murchas, quase tocavam em seu rosto, Maurício fechou os olhos, oferecendo-se a carícia que devia ser doce, com gosto de hortelã, cheiro de malva, perfume de flor de laranjeira e consistência de espuma: “Vem, não vai doer. Vem, é só um contato, um toque e estarás comigo para todo o sempre.”

Maurício abriu os olhos e viu os vermes rastejando sobre a pele da mão estendida. Esverdeada, cheirava mal. Aos poucos foi-se desprendendo. Deu um passo atrás e tudo se desfez.

(ABREU, 2007, p. 68)

O delírio para o qual converge a narrativa deixa de se situar enquanto criação infantil para apresentar o caráter de uma sexualidade incipiente. A imagem do homem que sai do quadro nada mais é do que a representação de barreiras que começam a se romper, de limites que se partem para darem passagem a uma identidade que já escorria pelas frestas. A constatação do fim da infância de Maurício será o ponto central do segundo momento do romance.

A partir da imagem referenciada pelo narrador, podemos perceber uma articulação desta com o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*.<sup>24</sup> Em determinado momento da obra, o personagem protagonista, Dorian Gray, se coloca diante da própria figura pintada em um quadro, constatando a criatura monstruosa na qual se convertera. Em ambas as obras, temos a transformação do sublime em grotesco, criando uma referência ao lado sombrio da construção da subjetividade. Além disso, torna-se patente a ruptura entre o real e o inventado para a inserção de uma escrita pautada na indefinição.

---

<sup>24</sup> WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Hedra, 2006.

Da mesma forma como Maurício observa o seu cavaleiro belo e galante se transformar em uma figura pútrida, Gray vê a sua pintura envelhecendo e morrendo, até se converter em um ser cadavérico e monstruoso:

Aproximou de novo a vela para melhor examinar a tela. Superficialmente, não mostrava haver sofrido alteração alguma; estava como a havia deixado. Era de dentro, aparentemente, que havia brotado a iniquidade e a vergonha. Por meio de qualquer rara vida interior, a lepra do pecado corroía-lhe essa face. Era menos perturbadora a podridão de um corpo, no fundo de um túmulo úmido.

(WILDE, 2006, p. 234)

Na associação paródica, observada entre as duas obras, verificamos a ruptura do deslumbramento e da beleza na apresentação metafórica da angústia que permeia a crise na constituição do sujeito. O embate das personagens para com o desconhecido, seja o envelhecimento, para Gray, ou a sexualidade indefinida, para Maurício, é evidenciado a partir de uma imagem de horror, como referência à transição para aquilo que ainda é indistinto.

A noção de uma cumplicidade espacial que transita entre o ninho e a toca é trazida à tona a partir da voz narrativa, que nos leva a ver que a identidade de Maurício se constrói de forma conflituosa, representada pelas relações construídas com Luciana, a avó e tia Violeta e pelo desejo que se avulta fora de tais relações. Assim, tanto a presença de Edu quando as constatações de Maurício sobre o universo ao seu redor, constituem uma aprendizagem que objetiva a saída dos limites e imposições familiares, para engendrar-se na própria impossibilidade de definição do aprendiz Maurício – um caminho marcado pela difusão e pelo "descentramento" de fronteiras espaciais.

Podemos verificar que o jardim, nesse aspecto, enquanto espaço exterior à residência, vai construir uma relação simbólica de descoberta do proibido, análoga ao mito do Éden. Sair das paredes da casa, conforme discutiremos no próximo capítulo, não representa apenas a ruptura de uma delimitação espacial, mas se articula com a proposta de Bachelard de que “o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito.” (BACHELARD, 1978, p. 336). No jardim, descortinam-se novas descobertas que

apontam para um mundo onde o desejo aflora para engendrar o sujeito em novas estruturas.

Dessa forma é que verificamos a transição de um Maurício criança que observa o universo familiar ao seu redor, para um jovem em descoberta do erotismo. A cena do quadro traz à tona um desejo homoerótico que apenas é esboçado na narrativa. Trata-se de uma aprendizagem às avessas, que mostra o amadurecimento gradual de um jovem, sem que a compreensão total de si, algo presente no romance de formação tradicional, se torne possível. Dessa forma, *Limite branco (1970)* é um romance de esboços, de sugestões, uma obra que antecede certa compreensão do sujeito sem delineá-la em algo que soe concreto. Nas próximas páginas, discutiremos como essa aprendizagem conflituosa acontece, especificamente, a partir do olhar crítico sobre a construção/desconstrução de uma masculinidade “plena”. Evidencia-se, assim, uma constituição do gênero masculino marcada pelo caráter da fluidez.

## 2.2. Tal pai, tal filho? O mito da masculinidade

A caracterização da produção inicial de Caio Fernando Abreu, conforme afirmamos nas páginas anteriores, é marcada por um caráter subversivo detectado no processo de formação da personagem central. Este se constrói em torno do estranhamento do jovem Maurício no ambiente familiar, encaminhando-se para além das paredes da residência. Nesse aspecto, verificamos que a subjetividade está intimamente ligada aos espaços apresentados.

Neste capítulo, poderemos observar uma articulação de *Limite branco* (1970) com as teorizações apresentadas na primeira seção, no sentido de que a relação do protagonista para com o universo que o cerca remonta a um sujeito cuja luta se trava com a expectativa imposta por bases normativas específicas. Essas estruturas, conforme nos apontavam Foucault (1988), Lauretis (1994) e Butler (1993), objetivam a produção dos corpos a partir de relações de poder veiculadas a ideologias dominantes, que se associam, no nosso enfoque, também à noção do “lugar” do gênero masculino. Compreendemos, assim, que o processo de aprendizagem e construção do gênero é perpassado por instabilidades, lançando-se numa descoberta de possibilidades transgressivas das bases institucionais.

Para tais discussões, retomamos as propostas do *men's studies*, as quais esboçamos inicialmente. Um exemplo desses estudos são as teorizações de Badinter. Em sua obra *Xy: sobre a identidade masculina* (1993), a autora aponta que identidade masculina estaria associada a três momentos de identificação a partir do olhar opositivo sobre o outro sexo: o primeiro, quando se desvincula da imagem materna, ao concluir que não é mais bebê; o segundo, quando se coloca em frente a uma criança do sexo oposto, chegando à conclusão “eu não sou menina”; e, o terceiro, associado à sexualidade, quando se insere no universo de dominação masculina e verifica que não é homossexual. Ser dominado, portanto, seja pela figura maternal, seja por uma mulher que não a mãe, ou por outro homem, representaria uma quebra da “verdadeira masculinidade”. Badinter conclui:

A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao ato

de ser possuída, dócil, passiva, submissa. “Normalidade” e identidade sexuais estão inscritos no contexto da dominação da mulher pelo homem. Dentro desta óptica, a homossexualidade, que implica a dominação do homem pelo homem, é considerada, senão uma doença mental, pelo menos uma perturbação da identidade de gênero.

(BADINTER, 1993, p. 99)

O que verificamos, atualmente, é que o maior dos limites a serem relativizados pelos debates acerca da masculinidade é a relação binária que se difunde não apenas no universo literário, mas nas próprias construções midiáticas e nas mais diversas formações discursivas presentes no senso comum. Afinal, se os sujeitos são constituídos na linguagem, é nesta que se instaura a possibilidade tanto de manutenção quanto de subversão de tais concepções ideológicas/culturais. Sobre esse processo, Badinter contribui afirmando que

[...] a vida de um homem vale menos que a vida de uma mulher (as mulheres e as crianças primeiro), que ele serve de bucha de canhão em tempo de guerra e que a representação da sua morte (no cinema e na televisão) tornou-se simples rotina, um clichê da virilidade, boas razões para olhar a masculinidade tradicional como uma ameaça à vida; a masculinidade só se tornará menos arriscada quando deixar de ser definida por oposição à feminidade.

(BADINTER, 1993, p. 146)

Essa noção que Badinter propõe chama a atenção não apenas para os perigos ideológicos referentes ao modelo dominador masculino, mas para as próprias políticas públicas que estabelecem as práticas sociais nas relações "gendradas". Ao propor a ruptura dos binarismos ligados à tecnologia do gênero, Badinter chama a atenção para outra questão constantemente problematizada pelos estudos relacionados ao universo do masculino: A noção de novas concepções de masculino enquanto marco conceitual e prática política para a definição de novos rumos nas relações que envolvem os atores sociais.

A problemática trazida por Badinter (1993) é discutida também por Nolasco (1995). O autor apresenta que essa desestabilização do universo masculino ante as “exigências” da inserção das mulheres na esfera pública, assim como o peso das construções do senso comum sobre os homens, evidenciariam a concepção de um novo homem; ou, como preferem os teóricos dos *men's studies*, múltiplas formas de ser homem. A noção de uma gama de possibilidades de construção e representação



das masculinidades é que nos permite compreender as formas de subversão das estruturas normativas e a "performatividade" dos papéis masculinos.

Sócrates Nolasco, no que se refere a tal noção, argumenta que “atualmente, é possível ser homem sem ser ‘macho’ e opressor”, uma vez que “o sujeito revela-se perpetuamente deslocado em relação ao seu corpo sexuado”. (NOLASCO, 1995, p.7) Dessa forma, retomamos uma noção de gênero que se desvincula da de sexo, estabelecendo um panorama ainda mais amplo das masculinidades. Enquanto operador de análise, as múltiplas masculinidades abrem as portas para a percepção de relações que a noção estanque de gênero não nos permitia, evidenciando que o masculino, assim como se percebeu anteriormente com o feminino, se permite a representações literárias que vão muito além da descrição de atributos físicos e psicológicos para uma própria problemática do “tornar-se” muito maior do que a do “ser” homem.

No processo de construção das masculinidades, conforme nos aponta Nolasco, uma rede múltipla de vigilância se instaura. O conceito de um controle espacial e temporal dos corpos, já trazido à tona em nossas discussões, também entra em ação no que concerne às masculinidades. Ao deixar de ser visto como o centro natural dos discursos, ao se deslocar da confortável posição de líder, o homem percebe que o poder não lhe é inerente enquanto atributo, mas construído desde a infância. Dessa forma, ocorre a percepção de um enquadramento em crise: Tornar-se “homem” é um processo mais complexo do que se imagina. No caso da orientação sexual, aponta-nos Nolasco, a questão ainda é mais problemática. Nesse caso, “um menino vive sob vigilância contínua, para que saiba quão determinado é com relação à sua escolha”. (NOLASCO, 1995, p. 18)

A proposições de Nolasco colocam em evidência a necessidade de se duvidar constantemente do senso comum e de se posicionar criticamente ante aos papéis sociais inerentes a múltiplas categorias classificatórias. Para o pesquisador, as artimanhas dos jogos políticos sobre os corpos são múltiplas e suscitam constante revisão e rearticulação. Nesse aspecto, sugere a necessidade de dar voz aos novos grupos que debatem o masculino, possibilitando assim novos debates que promovam um olhar mais abrangente sobre as representações dos homens:

A representação social dos homens é constituída a partir do sexo, que se torna um dispositivo norteador para suas ações e intenções durante a vida, sejam eles homo ou heterossexuais. Todavia, deve-se manter incrédulo diante desta narrativa sobre os homens [...] para que seja compreendido o ponto de vista apresentado por alguns Grupos de Homens.

(NOLASCO, 1995, p. 18)

A esse respeito, Vanderlei Machado, em *As várias dimensões do masculino: traçando itinerários possíveis (2005)*, aponta algumas considerações que são bastante relevantes para a compreensão do processo histórico que trouxe à tona discussões a respeito do universo masculino, além de traçar um breve panorama geral dos estudos atualmente discutidos acerca das temáticas referentes à desestabilização do modelo masculino tradicional e a compreensão de múltiplas masculinidades.

No que diz respeito à historicidade do conceito de masculinidade o autor aponta que esta foi descrita, durante muito tempo, “como possuindo características universalizantes e a-históricas em que se sobressaía o modelo de homem empreendedor, guerreiro, provedor, entre outros”. (MACHADO, 2005, p. 19) Essa concepção, no entanto, teria passado por diversas transformações, trazendo à tona que “o olhar das/dos pesquisadores, neste limiar do século XXI, tem se voltado para outras formas de ver e analisar a masculinidade”. (MACHADO, 2005, p. 196) A partir dessas considerações é possível observar, portanto, que a visão outrora atribuída aos papéis de gênero vai ganhar um novo delineamento nas leituras contemporâneas, evidenciando a desestabilização de bases normativas atribuídas ao longo de toda a constituição das sociedades de base patriarcal. Para Machado, a teoria e a política feminista, assim como suas consequências ao contexto social no qual se inserem, são importantes para a crítica do “ser homem” na contemporaneidade. O diálogo interdisciplinar é, portanto, uma resposta ao panorama crítico atual:

Diante das transformações operadas em nossa sociedade, principalmente com a conquista das mulheres por uma maior participação na esfera pública, a partir das décadas de 1960 e 1970, e com os questionamentos elaborados pela crítica feminista, ocorreu uma desestabilização nas representações do gênero masculino e emerge a questão: “O que é ser homem?”.

(MACHADO, 2005, p. 196)

A desestabilização da identidade masculina traz a tona, portanto, mais do que uma perda de valores estáticos outrora atribuídos a esta categoria de gênero, para se situar enquanto ponto de articulação de relações que se instauram nos meandros do público e do privado, dos espaços que pressupõem determinadas representações e daqueles que as oprime. Ser homem, assim como ser mulher ou *gay*, parte do crivo da ciência positivista, do natural, para ser discutido enquanto construção engendrada por normas específicas, controlada por articulações que se enquadram em uma noção que é espacial. Nesse aspecto, feminismo e *men's studies* devem se complementar para uma crítica dos sujeitos que vai além de interesses específicos. Afinal, hoje os limites entre as esferas públicas e privadas parecem se abrir para um espaço transicional das relações entre os indivíduos.

A partir desse aparato conceitual, surge-nos a possibilidade de uma articulação das teorias de gênero com a estruturação da personagem protagonista do romance de Abreu. O debate que pretendemos realizar, adiante, se centra em momentos específicos da narrativa que evidenciam uma projeção sexual, com nuances homoeróticas, que trazem à tona a problemática da construção da masculinidade. O primeiro elemento que pretendemos trazer à tona diz respeito a um olhar que se projeta sobre Edu, Zeca e Bruno. A respeito de Edu, já verificamos que ocorre um deslumbramento que nasce na relação entre mestre e aprendiz, com nuances homosociais, e converge para um desejo incipiente. No caso de Zeca, capataz da residência, isso se dá a partir do primeiro contato que Maurício terá com o universo sexual. Já Bruno, o colega de classe, representa o esboço de um primeiro amor não concretizado.

Essas relações apontam para as instabilidades que discutimos anteriormente, sobre o borramento das fronteiras na construção da identidade, no sentido de que são marcas da transitoriedade das descobertas do indivíduo. Nesse aspecto, torna-se cada vez mais evidente o caráter fragmentário suscitado na narrativa. Se no início vimos um Maurício cercado pelo peso da instituição familiar, ingênuo, em processo de aprendizagem; nessa segunda parte, verificamos um jovem em contato com aquilo que foge dos limites impostos, em choque com as descobertas que realiza sobre o próprio corpo e subjetividade.

A cena que se desenvolve no capítulo VIII, *A descoberta*, é um momento crucial dessa transposição de fronteiras. Trata-se de uma passagem repleta de símbolos e construções sensoriais que marcariam o mais evidente momento epifânico da transição de Maurício para a vida adulta. Primeiramente, temos uma imagem carregada de ingenuidade, representada pela cena em que o garoto recolhe flores para Laurinda, empregada da casa. Torna-se evidente, então, a representação da inocência a partir de uma comparação com a delicadeza da flor:

Maurício abaixou-se para examinar a flor mais de perto. Vista assim, parecia ainda mais humilde, mais flor. Eram apenas quatro pétalas, pobres, feias, nem sequer cor definida possuíam – apenas aquele branco duvidoso, que o fazia lembrar dos lençóis pendurados nos varais da casa vizinha, na cidade.  
(ABREU, 2007, p. 77)

Essa comparação, inclusive, aponta para um próprio ato reflexivo. A personagem vê na flor caracteres que representam sua própria personalidade. Percebe que, assim “como as pétalas, seu corpo expandia-se sem métrica nem geometria em torno de uma cabeça escura”. (ABREU, 2007, p. 80) Dessa forma, para o protagonista, o ato contemplativo sobre a natureza representa uma visão sobre si mesmo, com seus defeitos e limitações.

Inicia-se, nesse momento, uma travessia pelo quintal para encontrar Laurinda, na qual se constitui uma *via sacra* cheia de símbolos e mistérios a serem descobertos, para no fim se chegar a um momento epifânico. Dessa forma, Maurício caminha distraidamente, percebendo todo um microuniverso de significações ao seu redor.

O passeio do garoto pelo jardim, como uma analogia ao homem no Éden, aproxima-se da noção de que “o gozo do que parece uma graça natural, uma sensação de paraíso no jardim, é exposto a um outro tipo de saber: a destruição fácil vem antes da queda.” (WILLIAMS, 1973, p. 32<sup>25</sup>). Ou seja, assim como no mito bíblico, caminha-se inocentemente para a descoberta dos pecados recônditos nas áreas que são proibidas. Dessa forma, a margarida se associa ao fruto proibido, à chave para a *queda*.

---

<sup>25</sup> “... the enjoyment of what seems a natural bounty, a feeling of paradise in the garden, is exposed to another kind of wit: the easy consumption goes before the fall.” (WILLIAMS, 1973, p. 32)

A respeito do passeio, inclusive, cabe-nos observar que o próprio ato de caminhar da cozinha para o jardim e recolher flores já representa, sob a ótica tradicionalista burguesa, uma quebra de papéis sociais inerentes ao gênero masculino. Maurício não está transitando pelo mundo de frieza destinado aos homens, mas pelo universo do delicado, do doméstico; trata-se de um exemplo claro da noção de que “o homem duro, de feminidade reprimida, cedeu lugar ao homem mole, de masculinidade ignorada” (BADINTER, 1993, p. 147). Essa relação, evidenciada na narrativa, demonstra uma ruptura não só da aprendizagem tradicional, mas dos próprios papéis de gênero enquanto definidos espacialmente.

Podemos observar, nesse momento, uma ironia crítica sobre os papéis sociais, uma inversão que situaria o aprendiz no patamar subversivo de valores, evidenciando a quebra da normatividade das categorias de gênero. Referimo-nos a uma possível associação entre a imagem do protagonista e a da donzela: o “anjo do lar”, a mulher que contempla o espaço público de forma silenciosa e submissa (WOLFF, 1990, p. 13)<sup>26</sup>.

Uma segunda consideração diz respeito à trajetória percorrida pelo garoto no jardim. Durante o percurso, elementos sinestésicos e sensoriais, como o aroma e a cor das flores, as cores das paisagens e a temperatura do ambiente suscitam na narrativa um tom de transição entre infância e vida adulta. A forma como as plantas são descritas já evidencia um processo de amadurecimento: o olhar que Maurício lança sobre a natureza ao seu redor traz consigo certa compreensão de mundo que está em vias de se definir. Dessa forma, no caminho para o lago, onde encontrará Laurinda para entregar-lhe a margarida, o garoto já constrói internamente uma visão de mundo que só será intensificada no fim da sua jornada.

O que pretendemos evidenciar com tais argumentações é que desde o momento em que o garoto se dispõe a procurar Laurinda, até aquele em que percorre o trajeto da cozinha ao jardim, inicia-se um processo que o conduzirá a um choque importante para seu processo de formação. Ou seja, a descoberta não se dá apenas pela chegada ao lago, mas por todo o caminho atravessado até que isso

---

<sup>26</sup> O conceito de “anjo do lar” foi apresentado anteriormente, no capítulo teórico, quando discutíamos a divisão entre o público e o privado, sob a ótica de Wolff.

ocorra. Dessa forma, as flores, os cheiros e os olhares lançados já servem como uma espécie de vaticínio: não importa o que aconteça quando Maurício encontrar Laurinda, o universo construído na trajetória já mudou sua forma de se posicionar diante do mundo. As paredes da casa já foram atravessadas, ele já se encontra à mercê da “maldade”.

A esse respeito, cabe-nos uma consideração sobre a importância do “caminho” proposta por Bachelard. Segundo o autor, esse elemento é significativo para as representações espaciais enquanto construção onírica da transição e do encontro com um objeto que é almejado. Dessa forma, “uma casa viva não é realmente ‘imóvel’” (BACHELARD, 1978, p. 244), mas marcada pelo caráter de movimento. Os caminhos e passeios representam a mobilidade e dinamismo das residências, trazendo consigo fortes significações. Afinal, “o caminho que leva à casa é frequentemente uma subida. Às vezes é convidativo. Há sempre elementos cinestésicos” (BACHELARD, 1978, p. 244), o que reforça o forte teor significativo do espaço doméstico na percepção do ser.

Outra assertiva sobre o valor simbólico do caminho reside na relação que este geralmente estabelece entre o interior e o exterior, evidenciando o caráter transitório representado pela saída da residência. A partir do momento que ultrapassa a porta da casa, o indivíduo se coloca diante do espaço infinito, de tudo aquilo que é exterior ao “ninho”. A esse respeito, Bachelard conclui:

Mas como é longo o caminho! Para vivê-lo na realidade das imagens, parece necessário ser sempre contemporâneo de uma osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado. [...] A oposição do exterior e do interior não é então mais medida pela sua evidência geométrica.

(BACHELARD, 1978, p. 347)

O trajeto até o lago, portanto, será emblemático enquanto construção sensorial que prevê, a partir de pequenos elementos simbólicos, um choque que será sofrido por Maurício. Para o jovem, no entanto, o momento da descoberta demonstra-se maior do que suas expectativas, conforme verificamos no trecho a seguir:

E então viu.

Estavam os dois nus. O sol batia no lombo suado de Zeca, fazendo-o rebrilhar como se fosse metal. De Laurinda, Maurício via apenas as coxas abertas escapando de baixo do corpo do capataz, em movimentos ritmados, trêmulos. (...)

Sentiu uma espécie de nojo, que não era nojo, mas uma palpitação na garganta e mais embaixo, na barriga. Ao mesmo tempo, uma vontade louca de correr ao encontro deles, de encostar a cara quente nos pêlos suados do peito do homem, de passar devagar as mãos pelas coxas cor de terra de Laurinda. E lamber, e gemer, e rolar na terra molhada da beira do açude, aprisionado no meio dos dois. Levou a mão ao sexo. Estava duro, latejava.

(ABREU, 2007, p. 84)

Entrever essa cena de sexo representa uma mudança em sua forma de observar o mundo e de construir a própria subjetividade. Há uma impossibilidade de definição do eu bastante marcante. Observa-se que o foco desejante do garoto ainda está se delineando, mas o desejo sexual já é latente. O fato de olhar para os corpos sem a certeza de que posição ocupar, mas se sentindo excitado com a cena sexual em si, já demonstra um caráter de indefinição.

Assim como apresentado por Foucault (1988, p. 58), nas teorizações sobre a “arte erótica”, percebemos uma construção subjetiva específica, que remonta a uma verdade que está dentro do sexo em si. Além das convenções sociais, a cena vista por Maurício suscita um processo de autoconhecimento, de percepção do próprio corpo. Nesse momento, vemos claramente as barreiras institucionais sendo transgredidas para uma construção intimista com base na experiência vivenciada. A “matéria”, que discutimos anteriormente, transborda para além das barragens da família, evidenciando o caráter “performativo” das práticas individuais (BUTLER, 1993). O fato de a cena ocorrer à beira do lago só vai evidenciar o caráter fluido das construções que então se apresentam.

Um elemento de forte valor simbólico, trazido novamente à tona nesse momento do romance, é a comparação entre a margarida e a rosa. Primeiramente, pelo fato de que, no meio de um turbilhão de informações, Maurício não consegue mais encontrar a flor delicada que havia guardado no bolso. Secundariamente, o fato de olhar para a rosa com nojo, vislumbrando nesta a imagem do órgão sexual feminino, suscita nuances de um teor homoerótico. Nesse aspecto, Abreu constrói uma sutil ironia sobre a possível homossexualidade de Maurício, apresentada na frase “Ele tinha ódio das rosas. E a flor havia desaparecido.” (ABREU, 2007, p. 85).

A metáfora da rosa enquanto representante da mulher, em especial da genitália feminina, é retomada outras vezes na narrativa, sempre com o mesmo tom utilizado nessa primeira referência. Embora indefinida, portanto, a sexualidade de Maurício já se apresenta com certas nuances. Nesse aspecto, a dúvida é umas das principais características evidenciadas no romance:

Para que o deixassem em paz, teria que parar e gritar furioso: “Maurício é pernetá, mas gosta de buceta!” Gostava? A rosa úmida, preta, palpitante, parecia ter vida própria. Assustava, como se fosse se abrir e morder. Dava medo. Nojo. Frio.

(ABREU, 2007, p. 86)

Tanto o olhar que Maurício projeta sobre o ato sexual entre Zeca e Laurinda, quanto às referências trazidas à tona na imagem da rosa negra, já apontam para uma sexualidade em vias de se definir, marcada pelo caráter de incerteza. Nesse aspecto, é evidente o deslocamento do sujeito, representado por uma profusão cada vez maior no que diz respeito à construção da identidade de Maurício.

A impossibilidade de definição evidenciada coloca em xeque uma série de outros constructos: a sexualidade incipiente de Maurício e a forma com a qual se coloca diante de sua descoberta evidenciam um controle discursivo intenso, no que diz respeito ao controle dos corpos e à tecnologia do gênero. Afinal,

as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero [...] que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.

(LAURETIS, 1994, p. 211)

Esse sistema entra em embate com a impossibilidade de adequação da vivência do corpo e dos prazeres a partir de uma única categoria. Ou seja, as problemáticas da crise do sujeito suscitam uma profusão entre os papéis sociais. Para Maurício, a incapacidade de definir uma preferência sexual representa um rompimento das bases heteronormativas, uma vez que uma sexualidade em vias de definição, para este modelo tradicionalista, representaria um posicionamento do indivíduo “no limiar entre os gêneros” (SEDGWICK, 2007, p. 49)



A esse respeito, Sedgwick, em *A epistemologia do armário (2007)*, traz à tona um debate acerca de limites e imposições que são social e culturalmente constituídos, definindo padrões comportamentais de controle que colocam continuamente as construções identitárias do sujeito de frente com imposições da esfera pública. É a partir dessa relação que a autora discute a noção de “armário”, termo bastante presente no senso comum, para evidenciar relações que vão além da tradicional “saída do armário” de pessoas assumidamente *gays*, para caracterizar uma rede complexa de significações e atribuições ao controle discursivo:

O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.

(SEDGWICK, 2007, p. 22)

Essa definição do armário enquanto elemento cultural que transcende a noção de uma identidade *gay* se articula validamente com as noções teóricas acerca da tecnologia do gênero que aqui suscitamos anteriormente. Ao estabelecer tal noção, Sedgwick aponta que determinadas imposições limítrofes são inerentes a uma múltipla rede de constituições de papéis sociais, não apenas de categorias de gênero e sexualidade, mas de hierarquias econômicas. Dessa forma, qualquer sujeito se constitui enquanto parte de uma série de relações performativas que estabelecem o que é ou não socialmente aceito - o que precisa sair do armário e o que deve ficar trancado e recôndito.

Quando pensamos nessa relação entre o público e o privado, a partir da metáfora do armário, da forma como nos propõe Sedgwick, podemos perceber que as relações de poder inscritas na linguagem são essenciais para a institucionalização de práticas que são tanto representativas de papéis sociais, quanto mantenedoras de uma falsa noção de estabilidade das estruturas do senso comum que garantem a hegemonia do domínio patriarcal e a manutenção de um controle que, ao buscar limites, se coloca cego às múltiplas possibilidades de articulação de subjetividades – mas, paradoxalmente, constitui uma base econômica e política que vê no discurso das diferenças a manutenção das próprias estruturas normativas. Esse jogo, conforme já nos evidenciava Foucault (1988), promove uma instabilidade nas

estruturas normativas que possibilita a disseminação, mas também a contestação das normas sobre o corpo.

O embate supracitado promove uma confusão cada vez maior, que beira à loucura, trazendo à tona uma escrita marcadamente esquizofrênica. A associação entre o não pertencimento à normalidade e a intensificação da crise identitária é verificável nas páginas do diário de Maurício. Tal processo evidencia na narrativa um movimento que nos é apontado por Foucault, a respeito da divisão entre normalidade e abjeção:

A divisão constante do normal e do anormal, a que todo indivíduo é submetido, leva até nós, e aplicando-os a objetos totalmente diversos, [...] a existência de todo um conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais [...]. Todos os mecanismos de poder que, ainda em nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo como para modificá-lo, compõem essas duas formas de que longinquamente derivam.

(FOUCAULT, 2009, p. 189)

É comum vermos em obras posteriores de Abreu essa crise da identidade ante a uma exigência do que é normal, assim como o questionamento dos valores sociais ligados ao poder regulatório, gerando profusão, loucura. No caso de *Limite branco*, a cena em que Maurício se vê preso no universo desconhecido da sexualidade apresenta traços de uma escrita em conflito.

Se de um lado havia um delírio explícito, evidenciado pela saída do homem de dentro do quadro, convidando-o para o universo desconhecimento da sensualidade; agora surge a cena em que Maurício sofre uma espécie de ataque epilético, associado a um desmaio, que instaura o colapso do protagonista. A partir desse momento, Maurício conclui que o universo infantil não mais existe e que a vida adulta já se descortina com suas descobertas e agonias:

“Mamãe, eu não vou voltar nunca mais!”, quis gritar. Mas ela apenas sacudia a cabeça, com um ar tão resignado que era como se já soubesse de tudo, de tudo que ele sabia que ela sempre soubera, antes mesmo de ele contar, antes mesmo de ela própria saber que ele já sabia. Qualquer coisa, naquilo tudo, vinha antes. Ele não compreendia o que pensava, então quis gritar de novo: “Mamãe, eu não vou voltar nunca mais!” E não voltou nunca mais.

(ABREU, 2007, p. 88)

Os conflitos inerentes à descoberta e à construção da sexualidade serão acentuados, posteriormente, no capítulo *O sonho*. Como o próprio título sugere, nesse momento é apresentado um sonho no qual Maurício visualiza, de forma bastante profusa, as cenas da sua infância e aquela à beira do lago. Delirante, inicia-se com o jovem perdido em um labirinto no qual surgem e se desfazem no ar personagens que cercaram seu universo infantil, tais como Edu, Zeca, Laurinda, Tia Violeta, Luciana e tantas outras. A seguir, assume uma conotação sexual, também de forma bastante confusa.

A referência sexual se trata de uma reconstrução da cena de Zeca e Laurinda, agora com uma inserção de Maurício dentro do ato sexual. Nesse momento, dissolvem-se os limites corporais que definem biologicamente quem é o homem e quem é a mulher, para se projetar uma figura costurada de partes de ambos os sexos, misteriosa, como uma esfinge. O jovem inicia um contato sexual com essa criatura difusa, trazendo à tona uma vivência dos prazeres e uma noção de gênero que desconstrói a noção corporal:

A criatura recuou outra vez, e tornou a sacudir a cabeça. Os seios fartos, Maurício pensou, os seios grandes e o jeito triste de inclinar a cabeça eram os mesmos de Luciana. Mas os cabelos cor de fogo pertenciam a Zeca, e a rosa que brilhava no meio das coxas era de Laurinda. E havia ainda as unhas longas nos dedos mindinhos, o bigode acentuando a boca, a boca aberta para mostrar a fileira de dentes brancos. Aquele jeito de passar a mão na cabeça da gente era o de mamãe, mas o corpo todo estava entrelaçado de morangos vermelhos, pontilhados de grãos mais pálidos, subindo até o pescoço com seus pés de folhas.

(ABREU, 2007, p. 112)

O que vemos nascer nesse sonho de Maurício, portanto, é um ser construído a partir de pedaços de partes marcantes de cada personagem que com Maurício conviveu. Podemos ver sua infância representada pelas partes da mãe e da Tia Violeta, depois as descobertas do corpo e da sexualidade representados por Zeca e Laurinda, o mundo fantasioso e ao mesmo tempo trágico dos sentimentos representados por Luciana. Esse ser de múltiplas formas seduz Maurício medonhamente, convida-o a deitar-se consigo, e a cena que se desenrola é ainda mais conflituosa.

Maurício descreve a travessia do labirinto de sentimentos e o ato sexual com a criatura enquanto “sensações que circulavam ao seu redor, de mãos dadas numa ciranda”. Essas sensações, conflitantes, forçavam-no a gritar “para agarrar-se em alguma coisa, para não afundar em si mesmo”. (ABREU, 2007, p. 113) De forma análoga ao que vai acontecer em outros textos de Abreu, esse é o momento de confusão que vai preceder uma transformação epifânica, uma transição da personagem para uma nova descoberta de si mesmo. No caso, temos a experiência sexual e sua correlação com um modelo de masculinidade enquanto elementos que marcam uma etapa a ser alcançada após epifania.

Podemos perceber, nesse momento, uma intensificação sensorial que lança imagens cada vez mais confusas e conflitantes, como que criando uma esquizofrenia de sensações, objetivando uma reflexão que ocorre a partir do caos. Esse tipo de experimentação de sensações, corrente na literatura de Abreu, faz com que a própria narrativa assuma a forma daquilo que descreve. O texto não está narrando um ato sexual em um sonho, mas está mergulhando nesse ato para trazer as sensações ao leitor. As cenas que vão se sucedendo compassadamente lembram um rito, uma imersão em um universo alucinógeno; a sensação de paz, o orgasmo, é atingido no final do capítulo, encerrando este momento epifânico de Maurício e marcando o início de um novo processo.

Quando acorda, o jovem se vê deitado na própria cama, suado, úmido pela poluição noturna. Esse orgasmo ocorrido durante o sono, entremeado por uma confusão sensorial e psicológica, é constatado enquanto epílogo da transição de Maurício para a vida adulta e, concomitantemente, para a vida de homem. A personagem constata sua própria masculinidade e maturidade sexual a partir da possibilidade de ejacular e, conseqüentemente, de ser um homem sexualmente ativo. O momento em que isso ocorre pode ser evidenciado no trecho abaixo:

“Fiquei homem”, disse no escuro. As vagas advertências, e todas as suspeitas, tudo tomava forma. Ele admitia, ele agora compreendia. “Fiquei homem”, repetiu. Sentou na guarda de ferro da cama e ficou olhando os reflexos que a lua cheia colocava nos trilhos dos bondes.

(ABREU, 2007, p. 115)

A respeito da constatação de Maurício, vemos uma aproximação com a ideia, apresentada anteriormente, de que, em um modelo tradicionalista, “a representação social dos homens é constituída a partir do sexo” (NOLASCO, 1995, p. 18). Nesse aspecto, verificamos o enraizamento de determinada concepção de masculinidade na forma em que o jovem visualiza o próprio corpo e a percepção de si enquanto homem. De caráter fluido, essa noção de masculinidade será desconstruída posteriormente, evidenciando sempre a metáfora da transição na obra de Abreu.

A esse respeito, uma imagem com forte teor significativo é a dos trilhos do bonde. É recorrente na narrativa a transição associada ao trem, ao bonde, ao navio, enfim, àquilo que se relaciona com movimento. O que essa referência nos parece apresentar é uma possibilidade de abertura não verificada pelo personagem nesse momento de descoberta. Maurício pensa que o ato sexual, ou a possibilidade de ser sexualmente ativo, por si mesmos já evidenciam a passagem para a vida adulta. No entanto, o que perceberá mais adiante, é que ser adulto ou ser homem é algo que vai muito além de um aspecto biológico.

Essa descoberta da sexualidade vai lançar novos olhares a relacionamentos que antes se apresentavam na vida do protagonista. Surge-nos a possibilidade de fazer uma leitura dos personagens Edu, Zeca e Bruno a partir de um homoerotismo em construção. Dessa forma, o romance de Abreu traz uma série de descrições de teor homoerótico que apontam para nuances de uma escrita *queer*, sem, no entanto, assumir realmente essa caracterização.

Primeiramente, a relação criada entre mestre e aprendiz já pressupunha certo deslumbramento homossocial. A esse respeito, Maurício lançava olhares bastante sugestivos ao primo, evidenciados na narrativa por descrições físicas que exaltavam a beleza do personagem. Interessante notar, nesse aspecto, que Edu era sempre comparado ao sol, mesmo elemento utilizado pelo garoto para se referir ao corpo de Zeca, na cena em que vê o ato sexual à beira do lago. O sol, enquanto símbolo apolíneo, traz uma forte carga significativa para as referências descritivas dos olhares projetados sobre esses homens na narrativa. A esse respeito, sobressai a ideia de que o “olhar prevaleceu sobre o discurso” (SENNETT, 1997 apud BARCELLOS, 2006, p. 236), ou seja, antes de compreender verbalmente o

significado da cena que ora se apresenta, o jovem já constrói a compreensão desta por meio de um ato contemplativo.

Dessa forma, a exaltação de uma beleza apolínea é totalmente evidente e, com isso, evidencia-se também um teor homoerótico em vias de se manifestar. Quando vislumbra a beleza do sol em Edu e em Zeca, Maurício constrói referências das quais talvez nem ele mesmo tenha conhecimento, mas que já o situam dentro de um desejo sexual latente. Esse desejo só irá se intensificar na narrativa, permeado por delírio e crise, até o momento em que o jovem vivenciará sua própria sexualidade.

O deslumbramento do ideal masculino apolíneo, sob um olhar com nuances homoeróticas, vai se tornar mais intenso no final da narrativa quando, ao recordar da sua infância, Maurício lembra-se de Bruno. Esse talvez seja o momento em que o texto assume com mais força o teor homoerótico, uma vez que Bruno representaria nuances de um primeiro amor na vida do protagonista. As descrições, seguindo o modelo que referenciamos, aproximam a imagem de Bruno do ideal apolíneo, uma vez que é descrito por “uns cabelos louros, presos a um corpo que, no primeiro momento, não chegou a se definir.” (ABREU, 2007, p. 121)

A partir do momento em que vê o colega, as descrições que seguem apresentam inícios de um amor adolescente, contido, sem referências sexuais explícitas. Vemos uma relação que parte da homossociabilidade em sala de aula para um contato humano mais próximo, mais íntimo. Maurício e Bruno também não sabem o que estão vivendo ao certo, não compreendem a real conotação do contato que os une, mas já percebem a diferença de seu relacionamento com relação aos demais alunos.

Nesse momento, percebe-se a inserção de um movimento de fluidez que é marcante na narrativa de Abreu. Desde o momento em que descreve as cenas exteriores de forma fragmentada, entrecortadas com os fluxos de consciência dos diários; até o relacionamento com Bruno, marcadamente fluido, percebemos metáforas que apontam para a transição, para a impossibilidade de conclusão. As imagens as quais nos referenciamos dizem respeito a elementos como o bonde, o

trem ou o navio, meios de transporte sempre suscitados na narrativa para marcar a constante transição espacial dos indivíduos e dos sentimentos.

Conforme discutimos no capítulo teórico, esse tipo de construção aponta para o que Bauman denomina liquidez. Os relacionamentos, as cenas e a própria estrutura do romance de Abreu denotam o caráter daquilo que é líquido, fluido, passível de escorrer por baixo de limites impostos, gerador de um empasse no qual

o indivíduo se vê diante de um dilema terrível: de um lado, ele precisa dos outros como o ar que respira, mas, ao mesmo tempo, tem medo de desenvolver relacionamentos mais profundos que o imobilizem em um mundo em permanente movimento.

(BAUMAN, 2005, p. 3)

No caso do relacionamento entre Maurício e Bruno, vemos essa liquidez sendo vaticinada desde o começo, pela constante transição entre espaços. Dessa forma, o momento em que Maurício se despede de Bruno, após uma das aulas, já evidencia uma partida posterior, suscitando sensorialmente a imagem daquilo que é incompleto, que escapa do controle do protagonista:

— Maurício!  
 Voltou-se rápido:  
 — O quê?  
 — Ao meu lado tem uma carteira vazia, se você quiser pode sentar lá amanhã. Bruno hesitou, gaguejou ruborizado:  
 — Eu gostaria muito.  
 Subindo no bonde, Maurício gritou:  
 — Quero sim. Claro que eu quero.  
 Antes do bonde dobrar a curva, olhando para trás, ainda conseguiu ver mais uma vez aqueles cabelos louros.

(ABREU, 2007, p. 124)

Outro elemento importante na cena em questão diz respeito à noção espacial que ali se constrói. Temos um ambiente predominantemente homossocial, a vida escolar, no qual as relações de convivência entre homens na esfera pública segue padrões bastante específicos. Dessa forma, a “amizade” que se constrói entre Maurício e Bruno destoa de um padrão permeado de relações de poder, que situa taxativamente os locais específicos destinados a convivência daqueles sentimentos conflituosos. Ou seja, desde o momento de um rubor inicial, até as visitas e encontros realizados posteriormente, surge a impossibilidade de adequação

daquelas vivências em um padrão tradicional de convivência entre homens. A esse respeito, instaura-se uma

relação distintivamente indicativa entre homossexualidade e mapeamentos mais amplos do segredo e da revelação, do privado e do público, que eram e são criticamente problemáticos para as estruturas econômicas, sexuais e de gênero da cultura heterossexista como um todo.

(SEDGWICK, 2007, p. 26)

O peso dos olhares à espreita, do controle social e discursivo dos corpos, da vigilância sexual no sentido foucaultiano já se tornam evidentes. Esse tipo de controle, que podemos relacionar a uma tentativa de materialidade daquilo que para os dois se apresenta de forma fluida, é percebido pelas personagens, gerando um impasse que desnorteia as concepções de vida do jovem aprendiz.

A respeito de tais considerações, o momento em que se verifica a problemática dos olhares sobre o relacionamento dos dois jovens se torna presente, assim como a complexidade dos sentimentos não definidos:

— Por que é tudo tão sujo? — A voz de Bruno vinha de longe. — Por que é tudo tão imundo e tão difícil, Maurício? [...]

— É preciso que seja assim, Bruno.

— Mas por quê? Só quero que você me diga por quê.

— Porque sempre foi assim, entende? Sempre.

[...] Apesar das muitas conversas, pouca coisa fora dita. O essencial sempre ficara no fundo, esmagado pela superficialidade. Havia os silêncios longos, quando se olhavam, um no outro, no fundo dos olhos, havia a enorme diferença entre eles e os demais. Havia uma vontade estranha e carinhosa de tocar entre os dois, sem nome. Por isso calava e, devagar, passava a mão pelos cabelos do amigo.

(ABREU, 2007, p. 128)

Além de evidenciar o controle discursivo e a impossibilidade de materialização gerados pela abertura do relacionamento social que ali se observa, esse momento da narrativa traz à tona, também, o caráter cada vez mais profuso da obra de Abreu. Impossibilidade de definição marcada por um indivíduo que está sempre observando o universo ao seu redor, mas encontra-se imensamente limitado pela posição de desconhecedor daquele universo que o cerca. Maurício sente a necessidade de tocar o outro garoto e isso o atordoa, o deixa confuso. Não compreende ainda o porquê daqueles sentimentos, mas sabe que existe algo destoante das demais relações entre garotos construídas na escola.



O relacionamento entre Maurício e Bruno, conforme já sugeria a metáfora da transição que aqui evidenciamos, será marcado pela partida, pela travessia. Essa impossibilidade de conclusão de qualquer coisa que estivesse acontecendo entre os dois e a retomada que Maurício faz, anos depois, das memórias do que ocorreu, em seus diários, já aponta para um dos elementos do romance de formação apresentados por Dilthey: As vivências amorosas e as lembranças das mudanças por estas causadas. (DILTHEY apud SCHWANTES, 2007, p. 55) Além disso, temos a inserção de uma temática de análise que dá nome a este capítulo: a de algo que se constrói além das bordas.

O que podemos perceber, tanto no caso em que Maurício entrevê Zeca no lago, quanto no momento em que constrói uma relação mestre/aprendiz com Edu e, finalmente, no relacionamento com Bruno que citamos; é uma forma de vivência dos prazeres que está sempre evidenciando o exterior, a imagem projetada, aquilo que só pode ser visto ou minimamente tocado por Maurício, sem uma vivência completa. Nesse aspecto, o desejo homoerótico projeta-se na narrativa como algo que ultrapassa os limites atingidos pela compreensão e pelas possibilidades de vivência de Maurício no momento da narrativa – uma sexualidade em projeção.

Nesse aspecto, podemos afirmar que o romance em questão apenas aponta para possibilidades de uma vivência homoerótica que se construirá posteriormente. É uma narrativa do “armário”, se nos apropriarmos das referências a Sedgwick (2007, p. 22). A vivência de uma sexualidade, por parte de Maurício, torna-se incompleta porque *Limite branco* é um romance que dialoga com toda uma criação literária posterior, e que apenas abre um campo de possibilidades de análise para temáticas que estão por vir.

Conforme discutimos na fortuna crítica do autor, as vivências em ambientes homoeróticos e os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, assim como toda uma série de imagens relacionadas a uma cultura *gay* nas décadas de 1970 a 1990 são temáticas comumente presentes na criação literária de Abreu. Dessa forma, se analisarmos a produção *queer* do autor, verificamos que *Limite branco* insere-se, nesse momento, como a própria aprendizagem de um autor à procura de uma síntese criativa. Isso dialoga com a proposta que ora suscitamos, de um livro que cria

nuances, esboços, apresenta aquilo que será vivido posteriormente, por outros personagens, nos centros urbanos e longe do poder regulamentar da família burguesa tradicional.

As maiores evidências dessa noção de um desejo que se projeta além das bordas são as divagações que o personagem realiza nas páginas de seu diário. Quando visualizamos o cotidiano de Maurício, apenas podemos ver as cenas apresentadas por um narrador distante, que tenta abster-se do que é descrito ou vivido. Nas páginas do diário, em primeira pessoa, no entanto, entramos em contato com o mais íntimo que poderia ser trazido à narrativa. É dessa forma que, em suas digressões, o garoto traça um diálogo entre as cenas que são apresentadas e a visão lançada no futuro desses fatos que lhe ocorreram.

A partir de seus diários é que Maurício irá, por exemplo, apresentar ao leitor o que pensa do relacionamento que viveu com Bruno, muito tempo depois do ocorrido. Em vários momentos, o protagonista oferece algumas cenas do cotidiano, outrora apresentadas nos capítulos do romance, agora sobre um novo ponto de vista, mais pessoal e ainda mais fragmentado. Um exemplo bastante profícuo é o seguinte trecho do diário:

Bruno. Às vezes me lembro dele. Sem rancor, sem saudade, sem tristeza. Sem nenhum sentimento especial a não ser a certeza de que, afinal, o tempo passou. Nunca mais o vi, depois que foi embora. Nunca nos escrevemos. Não havia mesmo o que dizer. Ou havia? Ah, como não sei responder as minhas próprias perguntas! É possível que, no fundo, sempre restem algumas coisas para serem ditas. É possível também que o afastamento total só aconteça quando não mais restam essas coisas e a gente continua a buscar, a investigar — e principalmente a fingir. Fingir que encontra. Acho que, se tornasse a vê-lo, custaria a reconhecê-lo.

(ABREU, 2007, p. 57)

Distante de quando conheceu Bruno e mais distante ainda dos sabores e dessabores do primeiro amor, Maurício divisa a imagem do outro sem saudade, sem arrependimentos. Finaliza seu relato com a compreensão de que nem mesmo aquele rosto que outrora tanto o fascinara seria talvez reconhecido tanto tempo depois. Nesse momento, vemos o garoto cada vez mais próximo de se tornar adulto, conseqüentemente, da compreensão de si enquanto fragmentário e errante, um

sujeito fluido. As retomadas ao passado apenas evidenciam o desenvolvimento de um aprendiz que agora tem que se descobrir sem a ajuda de seu mentor.

Interessante notar, nesse aspecto, que logo após afastar-se de Bruno, Maurício se lembra de Edu. Dessa forma, percebemos a proximidade da relação que se construíra em ambos os casos, do desejo que se projetara inconcluso, da troca de experiências que convergira para um mesmo fim. Quando se recorda do primo, ainda vê a imagem do mestre, daquele que o iniciara nas aprendizagens sobre a vida e sobre a família. Agora, em um momento de ruptura e transformação, recorda-se desse “educador” como o único que seria capaz de entender e explicar mais essa fase.

Zeca, Bruno, Edu: Três projeções além das bordas que trouxeram à tona na narrativa aquilo que se esboçara profeticamente no delírio do quadro. Três formas de masculinidade que trazem uma visão de mundo diferente. De um lado, o modelo masculino de virilidade e o mestre conhecedor dos mistérios da vida, do outro, o primeiro amor. Nas vivências relacionadas a essas figuras, a ausência, a transição e a perda. Mas dos três, apenas em Edu seria possível buscar uma resposta, uma saída. A partir da ausência do mentor, emerge a necessidade de descobrir o mundo por si mesmo:

Hoje, sem motivo, lembrei de Edu. Do tempo em que eu era criança e só o via durante as férias. Como ele era superior aos outros, como era mais puro. Tenho a impressão que Edu poderia me ajudar — e muito — se morasse aqui. Mas não mora, eu tenho de me arranjar sozinho.

(ABREU, 2007, p. 135)

Quando passa por essas três experiências de um vislumbre homoerótico, assim como o processo de aprendizagem e autoconhecimento referenciados no primeiro momento da nossa análise, Maurício se coloca agora em embate consigo mesmo, com os desafios que se descortinam para que descubra, sozinho, a própria identidade. Conforme discutiremos a seguir, essa descoberta está longe de uma conclusão, assim como se correlaciona de forma problemática com outras normas e imposições sociais trazidas à tona pelo convívio familiar.

O que percebemos, no entanto, é que Maurício já apresenta, nesse momento da narrativa, uma constituição identitária mais dinâmica do que aquela apresentada

no início. O relacionamento com Edu, Zeca e Bruno pode ser marcado por um caráter “inconcluso”, mas foi essencial para a construção de uma subjetividade que começa a ultrapassar as barreiras da própria limitação. A indefinição, nesse caso, continua sendo uma característica marcante de *Limite branco*, mas se descortinam outras possibilidades de se compreender o sujeito que não aquelas limitadas por uma aprendizagem em processo.

Interessante notar que a questão de um homoerotismo em projeção vai evidenciar uma problemática nas relações de gênero. Nesse sentido, conforme aponta Nolasco, “no processo de socialização de um menino, surgem dúvidas que jamais se extinguem acerca do seu comportamento sexual, produzidas pela família e escola” (NOLASCO, 1995, p. 18). Ou seja, a indefinição sexual seria colocada em xeque enquanto uma falha na masculinidade do garoto, segundo a ótica familiar burguesa. Isso porque o sujeito masculino foi concebido, tradicionalmente, a partir de duas noções opostas: o “homem duro” e o “homem mole”. O primeiro, “solitário porque não precisa de ninguém, impassível, viril a toda prova” (BADINTER, 1993, p. 134); o segundo, “desestruturado”, que recusa “sua masculinidade” e explora “sua sensibilidade feminina”. (BADINTER, 1993, p. 154-155). A homossexualidade, nesse aspecto, constituiria uma associação com o “homem mole” e uma ruptura dos ideais heteronormativos.

A respeito das noções de gênero enquanto espacialmente situadas e também relacionadas a um movimento de transição, nos é marcante a cena em que Maurício vivencia rituais de um universo homosocial vinculado a visão tradicional de masculinidade, discutida nas teorizações de Badinter (1993) e Nolasco (1995). Trata-se de uma passagem do capítulo X, *A viagem*, na qual o jovem se coloca de frente com um grupo de homens, formado pelo seu pai e alguns amigos deste. Nesse aspecto, o capítulo em si já evidencia constantemente o movimento de transição, marcado pela partida da família para a cidade grande e apresentando, com isso, um novo processo de descobertas para o protagonista.

A primeira imagem que observamos é a de Maurício sentado no banco do trem, ao lado da mãe, contemplando monotonamente a paisagem que transcorre pela janela. Nesse momento, observa a passagem do tempo com um caráter

contemplativo, sem se preocupar, a início, com o significado de determinadas relações que se constroem dentro do vagão. No entanto, ao observar com maior clareza ao seu redor, percebe que não existem homens naquele espaço, o que o deixa bastante confuso. A curiosidade do jovem, despertada por essa verificação, transforma-se em pergunta:

\_Mãe, cadê os homens, ein? Aqui só tem mulher.

A mãe levantou os olhos do tricô.

\_Estão no carro-restaurante – informou.

Carro-restaurante – de novo a palavra mágica. Que fariam os homens lá? Beberiam cerveja, jogariam cartas, usariam aquele vocabulário com termos que ele não entendia – governo, presidente, eleição, patifaria. Havia também outras palavras, mais misteriosas, pronunciadas baixinho, sublinhadas por risadas esquisitas.

(ABREU, 2007, p. 96)

Percebemos que a noção que ora se apresenta é a de alguém que, a partir de um olhar delineado sobre o seu redor, percebe pela primeira vez a divisão dos papéis de gênero em espaços específicos, fora do ambiente familiar. Isso vai evidenciar uma múltipla rede de significações que se descortinam ao jovem quanto aquele mundo de rituais, marcado por palavras específicas, pelo segredo que só os homens parecem conhecer. As atividades inerentes ao modelo masculino, da mesma forma, tornam-se evidentes: em um vagão as mulheres tricotam e cuidam das crianças, é um local silencioso, quase um confinamento. No outro, apresenta-se o bar, o espaço público, onde os homens conversam e bebem. É lá que, para Maurício, reside o mistério do desconhecido.

Interessante notar que, ao resolver ir para o vagão dos homens, Maurício mente para a sua mãe, dizendo que precisa ir ao banheiro. É como se já percebesse o caráter transgressivo desse ato, a impossibilidade de transitar entre os dois ambientes a qualquer momento. Os espaços destinados a cada gênero tornam-se cada vez mais marcados pela oposição entre as descrições de onde ficam as mulheres e onde ficam os homens. No caminho, as expectativas de Maurício desenham imagens daquele espaço desconhecido, com códigos específicos.

Para Cortés, autor de *Políticas do espaço (2008)*, o domínio masculino é constantemente reafirmado pela própria construção dos locais de convivência entre os indivíduos. O masculino, nesse caso, é verificado como o neutro e o natural e

institui relações sociais que partem do falocentrismo arquitetônico à instauração de práticas corporais, tanto subjetivas quanto coletivas. Nesse aspecto, a reiteração das divisões esféricas é mais do que uma prática social, mas parte de um processo de poder que se infiltra na arquitetura das cidades, escorrendo pelas ruas e prédios, até penetrar nas frestas das portas e encerrar-se no lar: o panóptico é urbano, mas é também constructo doméstico.

A respeito da disseminação arquitetônica do poder, Cortés conclui:

A forma e a estrutura da cidade orientam e ajudam a organizar as relações familiares, sexuais e sociais, além de co-produzir o contexto no qual as regras e as experiências sociais se interiorizam na forma de costumes para assegurar a conformidade social. A cidade é um conjunto de identidades que se somam [...]. Em contrapartida, a cultura arquitetônica tradicional manteve reprimida a sexualidade do espaço, conservou-o esterilizado como uma economia técnica sob o controle do mito da arquitetura de projetos.

(CORTÉS, 2008, p. 124)

É a partir dessa noção de arquitetura enquanto lugar de construção social das relações de gênero que Cortés vai desenvolver a ideia de corpo como arquitetura. Ou seja, a relação dinâmica entre os espaços que constituem o sujeito relacionam-se intimamente com uma construção do corpo enquanto movimento de materialização. Nesse sentido, o corpo é um significante arquitetônico, um prédio – a possibilidade de um lugar onde mora o gênero. Ou seja, “o corpo é o lugar onde se localiza o indivíduo, onde se estabelece uma fronteira entre o eu e o outro, tanto no sentido pessoal quanto no sentido físico, algo fundamental para a construção do espaço social.” (CORTÉS, 2008, p. 126)

As relações entre gênero e espaço, apresentada por Cortés, são evidentes no romance de Abreu. Nesta cena, em especial, a abertura da porta do vagão se apresenta como uma entrada em novas terras a serem desbravadas. A ideia do modelo masculino ao qual Maurício deveria pertencer se apresenta de forma bastante caricatural:

Então abriu outra porta e viu o grande balcão, com o vidro cheio de delícias desconhecidas, os banquinhos redondos, as mesas e, principalmente, os homens fumando cigarros de palha com suas unhas compridas no mindinho, seus dentes de ouro, seu vocabulário estranho, cochichos roucos. Por um momento, sentiu-se perdido em meio àqueles cheiros e formas diferentes do carro-restaurante.

(ABREU, 2007, p. 98)

A descrição do espaço masculino é marcada pela representação sensorial. As formas que se projetam na narrativa são responsáveis por constituir um ambiente no qual ser homem é compreendido como um estandarte a ser erguido com seus símbolos e significações, não como uma construção subjetiva, mas como uma representação de exigências sociais. A presença do jovem ali, portanto, remonta a um ideal social no qual o pai o faz o filho “beber e fumar (símbolos de virilidade), até sentir-se mal. Constantemente reprova-lhe a ausência de virilidade: ele é muito filho de sua mãe e pouco de seu pai. (BADINTER, 1993, p. 79)” E é nesse aspecto que Maurício percebe seu maior estranhamento, ou seja, na não compreensão de tais rituais que constroem aquela masculinidade e no distanciamento destes com relação a sua própria forma de constituição da identidade.

No momento em que se percebe perdido em meio a uma série de rituais responsáveis pela representação de um *ethos* masculino, Maurício se aproxima mais das descobertas sobre aquele universo de mistérios que entrevira na cena do lago. *Ethos*, nesse sentido, é compreendido como aquilo que determina a criação de laços e o pertencimento ou não do jovem naquele ambiente. Ou seja, “um conjunto culturalmente padronizado de produção e organização de emoções compartilhadas por um determinado grupo, suas particularidades e características.” (BATISTA, 2005, p. 11)

O direcionamento heteronormativo é bastante evidente, já apontando para uma construção “gendrada”, que pretende delimitar o papel social específico do aprendiz naquele mundo dos homens adultos. A respeito desse processo, Badinter disserta que “o objetivo comum desses ritos é mudar o estatuto de identidade do menino para que ele renasça homem. [...] Bem ou mal, vencidas as provas, eis a transmutação operada: os meninos sentem-se homens.” (BADINTER, 1993, p. 71)

Desconcertante e problemático, no entanto, o contato de Maurício com os outros homens só evidencia ainda mais o caráter de deslocamento das construções arquetípicas de uma masculinidade normativa:

Cutucou o pai, e ambos ficaram a observá-lo de um jeito que o fazia sentir-se ainda mais atrapalhado.

— Teu guri é macanudo, mas tá meio flaquito. —A mão calosa descia pelas pernas. — E meio envaretado, também. Olha aí, não falou água.

— É a idade — disse o pai. — Ele é muito quieto mesmo.

— Que idade, que nada. Sabe que do tamanho dele eu já tinha barranqueado todas as éguas da invernada? Toma cuidado, hein, senão é capaz de virar maricão.

— Que nada, Barbosa, é que ele gosta de andar solito e de ler.

(ABREU, 2007, p. 99)

O primeiro ritual de iniciação de Maurício no universo masculino ao qual deveria constituir-se enquanto sujeito, portanto, soa problemático. O garoto se sente um estranho em meio às palavras que remetem a vivências que não se encaixam no olhar sob o qual vislumbra sua própria existência. Esse estranhamento do personagem, além de apontar para as formas múltiplas de “masculinidades” (MACHADO, 2005, p. 196), remete também à inserção de Maurício em um mundo adulto que destoa dos padrões exigidos pela estrutura familiar.

O gênero masculino construído na narrativa, destoante de um modelo heteronormativo, desde a inserção de Maurício em espaços destinados tradicionalmente ao microcosmo feminino, evidenciada no início do romance, até o estranhamento do garoto ante as exigências do grupo de homens, na viagem de trem, suscita uma problemática acerca das masculinidades, associada à noção do aprendiz que se vê no que seria, ou não, o momento final do seu processo de “desaprendizagem”.

O que podemos verificar a partir do estranhamento de Maurício com relação ao ritual de construção de uma subjetividade masculina padrão, portanto, é o borramento das fronteiras que norteiam essa acepção de enquadramento do indivíduo. Quando se vê diante daqueles amigos do pai, indefeso, servindo como objeto de olhares normativos, Maurício percebe que há uma distância muito grande entre a forma exigida de um modelo masculino e aquela como vê a si mesmo nessas construções hegemônicas.

Nesse aspecto, embora preceda as teorizações acerca das múltiplas masculinidades, evidenciadas no capítulo anterior, o romance de Abreu já lança nuances dessa problemática, a partir de um deslocamento de Maurício diante do que



se compreendia naquele momento enquanto masculino. Esse embate se dá, essencialmente, pelo fato de que

o homem duro e o homem mole nada mais são do que dois estereótipos que não pretendem descrever a realidade masculina em sua diversidade. [...] Hoje, os homens jovens não se reconhecem nem na virilidade caricatural do passado, nem no repúdio à masculinidade. Eles já são os herdeiros de uma primeira geração de mutantes.

(BADINTER, 1993, p. 187)

O ritual de passagem para o universo masculino, dentro dos moldes patriarcais, soa contraditório quando tenta engendrar constituições indenitárias de certa forma destoantes do padrão. Representa, com isso, a falha de um modelo de materialização do gênero em uma constituição única – e isso é percebido de forma bastante clara no trecho em questão.

Ainda no que diz respeito à construção da masculinidade, cabe-nos uma discussão acerca do processo trazido à tona pela transição da imagem de Edu. Esse tipo de relação é observada sobre a ótica da fluidez, no sentido de que a forma como se constitui a masculinidade da personagem passa por uma transição. Ou seja, no início da narrativa, tínhamos uma configuração de gênero subversiva, distinta das demais; no final, analogamente à partida de Maurício para a cidade grande, Edu é visto como o representante de uma masculinidade alicerçada nos valores tradicionais. Isso pode ser compreendido a partir de uma adequação da personagem aos modelos heteronormativos, que é constituinte de um processo de “amadurecimento” dentro do eixo familiar burguês.

Edu, o mentor da aprendizagem, aquele que mostrou a Maurício a burguesia decadente e as múltiplas possibilidades de vivência além das estruturas do poder familiar, retorna à narrativa de uma forma totalmente nova - evidenciando a mudança do tempo, com todas as suas consequências. Inicialmente, nos deparávamos com a imagem daquele que destoava dos outros, que não acompanhava o ruir do tempo e não se prendia aos rituais falidos:

Só quem não mudava era Edu. Ou melhor, mudava sim, embora fosse uma mudança diferente da dos outros. Parecia que ficava com raiva, e a escondia por trás de um sorriso de superioridade. Maurício ficava confuso. Respeitava muito Edu. Talvez porque só o visse nas férias, mas de qualquer jeito Edu

era o sujeito mais sabido que ele conhecia. Quando fosse grande, queria ser como ele.

(ABREU, 2007, p. 30)

Agora, anos após aquelas experimentações juvenis, surge uma personagem que em nada se equipara ao ideal criado e mantido pelo Maurício do início do romance. Edu, assim como tudo ao seu redor, cedeu à passagem do tempo, entregando-se as mesmas normas e ao mesmo estilo de vida que tanto criticara. Não se trata mais de uma projeção, mas de um homem real, calculado agora sob a ótica de um ex-aprendiz desapontado:

Os braços o apertaram com força, enquanto a boca dizia coisas que soavam alegres. Assim, esmagado contra aquele corpo, não conseguia enxergar suas feições. O que sentia era um nojo (...).

Na cara gorda, coroada por cabelos claros e ralos, somente o azul dos olhos conseguira vencer o tempo. Confuso, Maurício baixou os olhos para os dedos de Edu, mas logo tornou a erguê-los. A aliança apertava um deles, como uma mulher gorda com cinto justo demais. A mãe girava em volta, dando explicações, jogando-os um para o outro.

(ABREU, 2007, p. 139)

Essa maleabilidade nas formas de se compreender o indivíduo e a sua inserção dentre de papéis de gênero específicos aponta para uma noção que é cara aos *men's studies*, a de que o “ser homem” está muito além de meras definições baseadas em arquétipos masculinos. A esse respeito, a transformação da personagem aponta para importância de

refletir sobre o equívoco de alguns autores que tentam encontrar uma nova identidade masculina, cometendo o erro [...] de supor uma nova síntese. É possível que essa perda do sentido totalizador do mundo se aprofunde na coexistência de sentidos múltiplos, na dispersão e não na formação de novas identidades.

(NOLASCO, 1995, p. 12)

A perda de Edu enquanto um ideal de espelhamento e de contemplação evidencia, ainda, uma quebra das expectativas de Maurício quanto às tais possibilidades que lhe eram pregoadas pelo mestre, assim como o contato com um mundo adulto que agora não mais é projetado por Maurício, mas vivido. O que se apresenta, a partir de agora, é um mundo adulto mais palpável, mais concreto, do qual deverá fazer parte todas as suas fraquezas e dúvidas. Os limites foram apresentados, os de sexualidade, os de gênero, os das nuances do ser. O que se

apresentam agora são as vivências, as escolhas, enfim, o caminho que Maurício deverá percorrer sozinho. Nesse aspecto, a partida para a capital aponta para a finalização de um universo infantil e o mergulho nas vivências adultas. Seguindo um elemento estrutural do romance de formação, Abreu coloca o deslocamento do aprendiz para a cidade grande enquanto constituinte da última etapa do processo pedagógico. Agora é o momento em que o jovem, superada a imagem do mentor e descontente com o universo familiar, deve seguir seus próprios passos, tirar suas conclusões sobre o que aprendera e o que viverá na urbe.

Quanto à vivência urbana, no capítulo *O Passeio*, temos uma descrição espacial da caminhada de Maurício pelo centro da cidade que, quando contrastado com aquelas formas de ver o mundo evidenciadas nos diários, apresenta um deslocamento do personagem também no espaço urbano. Assim, da mesma forma como transitava pelos cômodos da casa, ainda na infância, observando os rituais que se construíam na esfera familiar, o jovem também o faz agora, em uma observação das pessoas que passeiam pelas ruas.

O olhar de Maurício é crítico. As pessoas caminham de um lado para o outro, os casais de namorados conversam sobre suas intimidades, as mocinhas gritam alegremente em seus grupinhos de amigas, e ele contempla tudo, perdido em seus próprios pensamentos, indiferente aqueles rituais que não dizem respeito ao seu universo de experiências sociais. Sob seu olhar entediado, a impossibilidade de um enquadramento nos moldes tradicionais, tanto na esfera familiar como naquele centro urbano marcadamente heteronormativo.

O que temos, portanto, é uma retomada ao começo, evidenciada com ainda mais clareza no último capítulo do romance. O retorno à pequena raiz, aquela que o insere na aprendizagem, que o coloca criticamente diante do mundo. O movimento agora é bastante semelhante: surgem novas incógnitas, descortina-se uma aprendizagem com outros símbolos, outros olhares. Mas a condição de aprendiz, de incompleto, não é superada. É nesse momento que reside a grande faceta subversiva de Abreu, a de trazer um romance fragmentado, marcado pela impossibilidade de conclusão e o retorno cíclico de experiências, enquanto elementos que mostram a inexistência de um modelo fechado de *Bildungsroman*.

Quando olhamos para esse processo de uma aprendizagem na qual elementos de descoberta reafirmam e, ao mesmo tempo, anulam possibilidades de vivência das mais diversas formas, nos deparamos com uma experiência do gênero masculino que também se constrói a partir de uma relação semelhante.

Anteriormente, discutíamos que o jovem descobria, aos poucos, um universo de sexualidade e de vivência adulta que apresentava algo em vias de se delinear. No decorrer de nossas discussões, apontamos alguns elementos que marcaram a aprendizagem de Maurício, constituindo-o enquanto sujeito. O que percebemos, em todos os casos, é que o romance se pauta no princípio da indefinição. Maurício, mesmo adulto, ainda não descobriu a totalidade de sua subjetividade, tampouco o que é ser homem para si mesmo – uma vez que sua forma de viver a masculinidade apresenta-se destoante daquela que lhe fora apresentada institucionalmente.

A narrativa não se fecha porque a subjetividade também não se encerra em momentos específicos. Não há um ritual de passagem, uma transição para se transformar em um homem completo, conforme queria o modelo tradicional heteronormativo. Existem possibilidades, vivências, incompletudes. Esse caráter fragmentário e aberto da construção do sujeito e da masculinidade é evidenciado com clareza no último capítulo do romance, *Tempo de silêncio*; que se trata, na verdade, de uma continuação do primeiro capítulo, no exato momento em que este terminara, marcando um retorno cíclico ao início.

Com esse retorno, Abreu aponta para possibilidades que estão sempre se esboçando, se descortinando diante do sujeito. Em um dos momentos, Maurício conclui que “é preciso organizar a ideia: tirá-la dos limites do pensamento, arrancá-la apenas do papel e torná-la um pedaço de mim, decisão cravada no corpo.” (ABREU, 2007, p. 167). Assim, o final do romance não aponta para o término da aprendizagem, mas para uma abertura de pensamento, de vivência do corpo, enfim, de uma aprendizagem marcada pelo que está em constante mudança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALÉM DAS BORDAS

No decorrer do nosso trabalho, procuramos realizar uma reflexão sobre o processo de construção do sujeito que apontasse para uma forma dinâmica de se ver as noções de subjetividade e gênero. Discutimos, também, a impossibilidade de se delimitar o indivíduo contemporâneo em uma visão estanque, conforme propunha a noção cartesiana de leitura do ser no mundo. Dessa forma, trouxemos à tona alguns debates teóricos que assinalavam tais discussões, estabelecendo patamares para uma gama de estudos teórico-críticos sobre nossa proposta de estudo.

O que apresentamos, a esse respeito, foi uma visão da contemporaneidade enquanto uma época marcada pela fluidez, quer das noções de subjetividade, quer da forma como o gênero é construído socialmente. A metáfora da identidade enquanto matéria que se derrete e escorre sob as barreiras impostas socialmente, que realizamos a partir de uma apropriação das visões de Lauretis (1994) e de Bauman (2007), nos foram úteis para verificar como a instabilidade é a única certeza do indivíduo. Da mesma forma, ao apresentarmos a noção de um gênero que é visto como um espectro, que parte a luz em múltiplas formas e cores, percebemos que a construção das categorias tradicionais de delimitação do masculino e do feminino se abre a possibilidades que não se prendem em estruturas normativas.

Apropriando-nos dessas visões para a literatura de Caio Fernando Abreu, percebemos a presença de uma criação literária também marcada por não se enquadrar em determinados limites: uma forma de ler o mundo e sobre ele escrever que propõe um olhar crítico e uma ruptura das formas de controle. Subversiva, a obra de Abreu reconstrói determinado contexto da sociedade brasileira, marcado pela fragmentação de construções ideológicas.

A esse respeito, a noção de um sujeito da escrita que nasce na vida interiorana e parte para a vivência nos centros urbanos sugeriu uma forma de ver a obra de Abreu enquanto uma aprendizagem por si mesma. Desde seu romance inaugural, *Limite branco* (1970), até seus últimos escritos, através de crônicas jornalísticas, Caio Fernando Abreu desnudou a sociedade em que viveu, assim como

mostrou um processo de construção da escrita que o acompanhara não só enquanto escritor, mas personagem criado pela sua própria arte. Nesse sentido, conforme apontava Barbosa (2008), Abreu vivia dentro da própria escrita.

Foi dessa forma que percebemos uma incursão sensorial que misturava literatura e vida literária em *Limite branco* (1970), obra que escolhemos como nosso corpus de análise. Percorrendo as cento e oitenta páginas dessa obra difusa, fragmentada e cheia de dúvidas e angústias, vimos um processo de aprendizagem que se abria para a subversão do cânone e para as formas fluidas de construção da arte literária. Dinâmico, o romance inaugural de Abreu já nos apontava características estilísticas que se intensificaram posteriormente na obra do autor, evidenciando um diálogo entre todos os seus textos, enquanto um mesmo projeto de criação artística.

A partir da análise que propusemos sobre o romance, centrada em uma noção de gênero que se constrói dentro de um controle espacial que não dá conta de conter a aprendizagem do indivíduo, verificamos vários momentos em que as personagens se viam diante de um embate entre suas subjetividades e as imposições institucionais, sobretudo aquelas centradas na estrutura familiar. Essa batalha constante entre o sujeito e o universo que o cerca nos permitiu perceber as implicações de uma literatura que se constrói em concomitância com as formações sociais e ideológicas do período em que foi concebida.

Tais considerações nos apontam para uma impossibilidade de fechamento do sujeito ou das noções de gênero, enquanto constructos também permeados por relações que são definidas de forma espacial e temporal. Nesse aspecto, acreditamos que não há a possibilidade de um encerramento das temáticas que discutimos, mas apenas posições críticas que se complementam com o objetivo de suscitar novos debates.

Concluimos, de certa forma, no inconcluso. Compreendemos que a vivência da subjetividade e a representação desta na literatura se faz de forma dinâmica, processual, sempre passível de novas configurações. Da mesma forma, o romance que analisamos se constitui a partir de novos olhares críticos que estão longe de um

esgotamento, assim como toda a obra de Caio Fernando Abreu. Esperamos que o nosso trabalho tenha contribuído para as análises que se descortinam no campo dos estudos literários.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Onde andar Dulce Veiga?**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ADAMS, Hazard; SEARLE, Leroy. **Critical theory since 1965**. 3rd printing. University Press of Florida: 1990.
- ALBUQUERQUE, Severino Jo Medeiros. **Tentative transgressions: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil**. Londres: University of Wisconsin Press, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. As contradioes do corpo. In: \_\_\_\_\_. **Corpo**. Obras Completas. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2003. p.1231.
- ARAN, Mrcia. **O avesso do avesso: feminilidade e novas formas de subjetivaao**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- ARBEX, Mrcia; BARBOSA, Márcio Venício; CASA NOVA, Vera. (org)ABADIE, Ann J.; KARTIGANER, Donald M. **Faulkner and psychology**, University Press of Mississippi: 1994.
- ARENAS, Fernando. **Utopias of otherness: Nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a identidade masculina**. 2<sup>a</sup>. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BALDERSTON, Daniel; GONZALEZ, Mike. **Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature**. New York: Routledge, 2004.



BARBOSA, Nelson Luis. **“Infinitivamente pessoal”**: A autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. São Paulo: USP, 2008. (Tese de doutorado)

BATISTA, Alexandro Borges. **Caserna – Lugar de “homens”**: Um olhar de gênero na formação do jovem militar. Viçosa: UFV, 2005. (Dissertação de Mestrado)

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade líquida**: Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. Folha de S. Paulo, São Paulo, domingo, 19 de outubro de 2003. p. 1-10. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/4\\_Encontro\\_Entrevista\\_A\\_Sociedade\\_Liquida\\_1263224949.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/4_Encontro_Entrevista_A_Sociedade_Liquida_1263224949.pdf)>. Acesso: 19/9/2011.

\_\_\_\_\_. **Liquid life**. Cambridge: Polity, 2005.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu**: Narrativa e Homoerotismo. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Tese de doutorado)

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Bodies that matter**: on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

CAMARGO, Flávio Pereira; SILVA, Antonio P.D. (org). **Configurações Homoeróticas na literatura**. São Paulo: Editora Clara Luz, 2009.

CANTARELLI, Ana Paula. **Representações acerca do estrangeiro e da cidade interiorana em *Limite branco*, de Caio Fernando Abreu**. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, nº 14, Julho-Dezembro 2009.

CEIA, Carlos. s.v. "Juvenilia", **E-Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (22/03/2011).

CRIMP, Douglas. The Boys in My Bedroom. In.: ABELOVE, Henry; AINA BARALE, Michèle; HALPERIN, David M. (org) **The lesbian and gay studies reader**. New York/London: Routledge, 1993. p. 345-350.

CORTÉS , Jose Miguel. **Políticas do espaço**: Arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Senac, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. 7. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II**: O uso dos prazeres. 9. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade III**: O cuidado de si. 4. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 186-214.

GINZBURG, Jaime. **Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo**. O eixo e a roda: v. 15, 2007. p. 43-54. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso: 13/03/2011.

\_\_\_\_\_. **Escritas da tortura**. Diálogos Latinoamericanos: n. 3, 2001. p. 131-146. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200306.pdf>>. Acesso: 15/04/2011.

GONÇALVES, Gracia. **O feitiço contra o feiticeiro**: A crise da identidade masculina. Gláuks, v. 7, nº. 2, 2007. p. 34-58.

GREEN, Keith; LEBIHAN, Jill. Feminism, literature and criticism: Post-feminism; Men's studies. In: **Critical theory and practice**: A coursebook. New York: Routledge, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Eu, Konstantinos Kaváfis de Alexandria**. Brasília: Thesaurus, 2007.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Vanderlei. **As várias dimensões do masculino: traçando itinerários possíveis**. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(1): 179-199, janeiro-abril/2005. p. 196-199.

MAZZARI, Marcus. **O Bildungsroman na Literatura Brasileira: prolegômenos para um estudo**. In: IX Congresso da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos - ALEG, 2003, São Paulo. Anais do IX Congresso da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos - ALEG. São Paulo: EDUSP, 2003. v. 2. p. 85-92.

NOLASCO, Sócrates (org). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PEREIRA, Valéria de Freitas. **Caio Fernando Abreu em O inventário do Irremediável: Navegante de águas turvas**. São Paulo: USP, 2008. (Dissertação de Mestrado)

POSSO, Karl. **Artimanhas da sedução: Homossexualidade e exílio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men: English literature and male homosocial desire**. Columbia University Press: New York, 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. In.: ABELOVE, Henry; AINA BARALE, Michèle; HALPERIN, David M. (org) The lesbian and gay studies reader. New York/London: Routledge, 1993. p. 45-61.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Tradução: Plínio Dentzien. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007:19-54.

SCHWANTES, Cíntia. **Narrativas de formação contemporânea**: uma questão de gênero. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 53-62.

STANLEY, Darryl Scott. **Toward a poetics of home**: A phenomenological approach toward understanding living in public housing. Cambridge: ProQuest, 2009.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: Polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Panis Et Circenses**. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mutantes/47544/>. Acesso: fev 2012.

WEEDON, Chris. Language and Subjectivity. In: **Feminist Practice and Poststructuralist Theory**. New York: Basil Blackwell, 1988. p. 74-106.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Hedra, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **The country and the city**. New York: Oxford University Press, 1973.

WOLFF, J. The Culture of Separate Spheres: The Role of Culture in Nineteenth-Century Public and Private Life. In: **Feminine Sentences**: Essays on Women and Culture. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.