
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ITINERÁRIOS HOMOERÓTICOS NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU

Nelson Ferreira Júnior (UFCG)
e Zélia Bora (UFPB)
significante@gmail.com

RESUMO: Uma das principais propostas com as quais se organiza a obra de Caio Fernando Abreu é representar a trajetória do sujeito homoerótico na sociedade brasileira. Tal fato resultou na multiplicação dos estudos críticos sobre a mesma, especialmente nas últimas décadas do séc. XX, motivados pelas correntes do pós-estruturalismo, sobretudo o feminismo. No Brasil, algumas abordagens esparsas começam a emergir apenas nos anos noventa porque, embora a temática tenha sido sempre recorrente na literatura brasileira, não se ousava discuti-la do ponto de vista crítico. No caso específico do escritor Caio Fernando Abreu, os críticos têm realizado estudos que privilegiam uma ou outra narrativa do autor, sem que se tenha uma discussão mais ampla sobre a questão, ou seja, procurado ver a incidência do tema como um fio temático condutor essencial entre as suas produções. Diante do exposto, a nossa discussão propõe uma breve discussão, objetivando traçar os itinerários simbólicos das relações entre o sujeito ficcional homoerótico e o mundo em que este é apresentado.

PALAVRAS-CHAVES: literatura brasileira; homoerotismo; Caio Fernando Abreu.

As repercussões dos estudos gays e lésbicos e da teoria queer no Brasil ainda são relativamente recentes para que se possa estabelecer juízo conclusivo sobre a pertinência de seus métodos e a validade de seus resultados aplicados ao estudo de obras inclusas no cânone nacional. a partir dos anos 90. Começou-se a prestar atenção às representações homoeróticas que, por muito tempo, foram consideradas um tabu que os críticos não ousavam comentar nem sequer como uma categoria temática. Tal mudança de perspectiva foi ampliada consideravelmente, graças ao aparecimento de críticos que têm se debruçado sobre questões relacionadas ao homoerotismo na literatura, permitindo uma maior visibilidade a autores cujas obras enfatizavam a marginalidade ou a inserção problemática de personagens na sociedade. Pode-se assegurar que, embora tal possibilidade de discussão não tenha sido validada clara-

mente pelo marxismo tradicional, esse abriu precedentes para disseminação da crítica feminista e com ela o problema do homoerotismo, como objeto de discussão literária. Sobre isso, Eagleton contextualiza:

Surgiu uma nova geração de estudantes e teóricos da literatura, fascinada pela sexualidade mas entediada diante da questão de classe social, entusiasmada com a cultura popular mas ignorante da história do trabalho, cativada pela alteridade exótica mas apenas vagamente familiarizada com o funcionamento do imperialismo. Enquanto a década de 1980 se arrastava, Michael Foucault rapidamente substituiu Karl Marx como decano da teoria política. (2001: 308)

Assim, na esteira da crítica feminista, que compôs um suporte teórico consistente para assegurar sua validade acadêmica, e através das fendas que as teorias culturais impuseram ao cânone tradicional, emergiram os estudos de homocultura. De acordo com Lopes, “quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começaram a perder força, um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge” (2002: 140).

Especialmente no Brasil, esse fenômeno coincide com a difusão dos contos de Caio Fernando Abreu que, a despeito dos receios do autor em relação a qualquer enquadramento redutor de sua obra, tornou-se objeto especialmente recorrente da atenção por parte de uma crítica atenta às questões homoeróticas. Isso não implica de modo algum o isolamento ou o ineditismo de Abreu em relação à presença de personagens homossexuais na literatura brasileira. Lopes (2002) ressalta alguns exemplos sem a preocupação com a linearidade temporal: *Bom crioulo* (Adolfo Caminha), *Lábios que beijei* (Agnaldo Silva), *Capitães da areia* (Jorge Amado), *Barrela* (Plínio Marcos), *O cortiço* (Aluísio Azevedo), “Frederico Paciência” de *Contos Novos* (Mário de Andrade), “História de gente alegre” de *Dentro da Noite* (João do Rio), *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso). Certamente muitos outros nomes poderiam ser aqui elencados, incluindo obras que apresentam o homoerotismo feminino. É importante ressaltar, contudo, que muitos dos autores citados estão incluídos no cânone tradicional.

Deve-se destacar, no entanto, que certos aspectos favoreceram a importância do tema sobre as representações homoeróticas na literatura brasileira, sobretudo na narrativa de Caio Fernando Abreu, tais quais: a abertura política, nos anos 90, e o próprio esgotamento das leituras sobre o contexto das classes sociais. Um aspecto relevante a ser destacado refere-se ao inegável reconhecimento crítico que o trabalho de Caio Fernando Abreu passou a alcançar no início dos anos noventa, sem, entretanto, enfatizar o problema do homoerotismo especificamente, uma questão temática essencial em nossa perspectiva. Para compreender o desenvolvimento dessa temática na obra de Caio Fernando Abreu faz-se necessário retomar sua obra não apenas para verificar a presença de personagens cuja configuração narrativa lhes atribua traços homossexuais, mas principalmente para *verificar como o homoerotismo se atrela a outros temas constituindo complexos temáticos*. Vejamos como isso ocorre em obras selecionadas do autor.

Em seu livro de estreia, *Inventário do ir-remediável* (1970) a temática homoerótica surge em contos como “Madrugada” e “Inventário do Ir-remediável” de forma tênue e comumente relacionada a um processo de consciência de si. Esse aspecto, por sua vez, é derivado da influência de Clarice Lispector sobre essa primeira fase do autor. O mesmo pode ser dito sobre seu romance de estreia, *Limite branco*, e os contos de *O ovo apunhalado*.

Pedras de Calcutá foi publicada em 1977 em um clima de relativa abertura política. Como a grande maioria das obras escritas no período, ela atende ao apelo crítico de denúncia social, sobretudo, relacionado a uma crítica simbólica ao regime militar. Referências e recepção à homossexualidade são explicitadas no conto “Garopaba mon amour”. Nesse conto predomina maior visibilidade entre o sujeito homoerótico e o mundo exterior notadamente heterossexual, de orientação sexista e machista, que caracteriza de forma predominante o suposto “universo militar”. Como “guardiães” de uma ideologia conservadora e patriarcal, o exército como Instituição, mantém claramente os padrões de certas instituições homofóbicas. Diante dessa afirmação, o conto delimita muito bem o problema da representação homoerótica e da auto-representação, da politização e da responsabilidade pedagógica, assumida claramente pelo narrador. O diálogo, por exemplo, mantido entre o personagem principal e o soldado explicitado na narrativa, é uma evidente alusão à questão. O texto assume claramente as diferentes posições ocupadas pelos diferentes sujeitos na narrativa: o subversivo e autoridade militar. Na ausência do desejo, predomina a relação entre subalternizador e subalternizado, inscrita na territorialidade de uma suposta ordem, contradita por textualidade e uma linguagem produzida por um sujeito que não mais permite a construção externa de sua subjetividade pelo ato da fala, especialmente, por termos produzidos socialmente como: *pouca vergonha*, e *bicha*:

Pouca-vergonha . . . , tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você . . . eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. . . . Os nomes, quero os nomes. Confessa. . . . Quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória? (Abreu 1996: 94)

A emergência da temática homoerótica em *Morangos Mofados* (1982) coincide com a emergência teórica do discurso feminista e seus apêndices no Brasil nos anos oitenta, como uma tentativa de se privilegiar a representação de vozes marginalizadas através da escrita, ainda sob o impacto das ideologias conservadoras das décadas anteriores. Retomando-se a leitura dos contos sob essa perspectiva, verifica-se que o papel do escritor como artífice busca reproduzir em termos ficcionais a necessidade de expressão de uma linguagem de pulsão homoerótica através da sexualidade como diferença. O papel do texto, nesse caso, seria de criação de um espaço simbólico onde o sujeito homoerótico fosse reinscrito sob uma perspectiva urbana, descentralizadora e heterogênea como uma crítica às práticas sociais coercitivas. Nesses contos, não

mais verifica-se o confinamento do indivíduo em espaços fechados como o espaço de um sanatório ou da fantasia onírica. Os sujeitos de, ao contrário, são representados como sujeitos sociais imersos nos labirintos de um mundo hostil. É desse cenário que emerge a voz do Outro para vivenciar a iniciação aflitiva do mundo frente a sua própria estranheza. Do mundo, eles retiram as suas aprendizagens e através delas se definem-se como sujeitos. Os contos de *Morangos Mofados* representam não apenas um marco importante na carreira do escritor, mas dentro da própria literatura brasileira, como um testemunho estético de uma crise teórica que reverte os parâmetros literários e a própria concepção de mundo e subjetividade. Uma opção estética para Abreu, que, a partir dessa obra, envereda através de caminhos teóricos irreversíveis.

No primeiro conto da obra em questão, “Os sobreviventes”, o conceito de subjetividade homoerótica é ampliado especialmente pela ênfase na linguagem erótica. As referências sobre a *linguagem proibida* do corpo tornam-se, por assim dizer, mapas conceituais de um significado onde a própria conotação é o signo gerado, como diria Barthes, por significados ligados a um universo cultural privativo do indivíduo, independentemente de sua orientação sexual, como uma atitude que caracteriza o sujeito dentro de um construto cultural específico.

Nesse espaço da *linguagem ideal* os indivíduos descobrem a si mesmos, ou melhor, suas sexualidades, diante das quais a libido não se constitui mais como uma linguagem de opressão. Isso equivale dizer que a linguagem feroz do corpo se naturaliza apenas no espaço circunscrito pelo texto, onde o indivíduo constrói sua liberdade garantida pela linguagem que é também, no caso de Abreu, uma espécie de metalinguagem homoerótica. Especificamente em “Os sobreviventes” esse processo surge a partir de um desabafo da protagonista, em um único fôlego:

que foi meu deus que aconteceu . . . não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros . . . tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico . . . o que acontece é que como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher Podia ter dado certo entre a gente, ou não . . . , mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lambar buceta. (Abreu 1996: 18-19)

Escrito quatorze anos depois do ano histórico de 1968, “Os sobreviventes” guarda ainda o questionamento das vias políticas trilhadas sob a militância de esquerda como solução salvacionista. Claramente avesso ao autoritarismo de direita, Abreu, através dos seus personagens, também demonstra ceticismo em relação às propostas revolucionárias que não nunca conseguiram suprimir os projetos individuais. Nesse sentido, a protagonista continua seu desabafo: “ah, não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz” (Abreu 1995: 19). Entre esses espaços contestatórios, há simbolicamente em “Os sobreviventes” uma ruptura simbólica com um modelo que subordinava questões de sexo e gênero a outras tidas como mais importantes, como a da luta de classes, por exemplo.

O estilo experimental de *Morangos Mofados* consolida-se definitivamente através de três contos que podem ser melhor entendidos em conjunto, são eles: “Terça-feira gorda”, “Aqueles dois” e “Sargento Garcia”. Quando ordenadas e confrontadas, as três representam diferentes etapas na constituição do sujeito narrado. Como partes do processo constitutivo da personalidade, as experiências humanas são aferidas tanto ao nível individual quanto coletivo, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade. Levando-se em consideração a proposta desse trabalho, entendemos que as narrativas sintetizam a experiência do sujeito nos âmbitos público e privado. Dessa maneira as três narrativas complementam-se. Em uma ordem analógica, “Sargento Garcia”, “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” representam sob o impulso de uma primeira leitura elementos que se interrelacionam como um todo, a exemplo do tema da iniciação homossexual, o da homofobia e o da superação.

Nas obras seguintes, é notória uma luta individual para acomodar sentimentos e a realização plena do mundo narrativo. Caio Fernando Abreu percebeu que o fundamento através do qual os seus personagens foram criados tornaram-lhes bastante vulneráveis do ponto de vista da criação, diante de um mundo que se moveu rapidamente para outra dimensão do real, onde o sexo, os sonhos, a história e o poder passaram a criar uma desconcertante sensação de engano. Essa impressão passou a ser representada na obra de Abreu pela profunda incomunicabilidade do indivíduo, estando esta presente ainda nos contos pertencentes a *Morangos Mofados*, especialmente naquele que dá nome à coletânea e “Natureza viva”. Muito embora essa temática não tenha sido propriamente desenvolvida pelo escritor, ele dá continuidade ao tradicional confronto entre sentimentos e expressão da subjetividade, ambos norteados pelo um gosto sartreano, especificado através da aceitação dos riscos sobre liberdade de escolha de seus personagens.

A obra que se seguiu foi *Triângulo das águas* (1983), na qual foi publicada originalmente “Pela noite”, novela que representa uma das mais simbólicas representações das relações homoeróticas na literatura brasileira. Em “Pela noite”, o escritor ensaia, através dos personagens Santiago e Pérsio, uma momentânea possibilidade de formação de intimidade e construção de uma possibilidade de relacionamento. Dizemos construção, porque não há um modelo pré-construído; é preciso concebê-lo para que ocorra uma aproximação afetiva entre os personagens e, assim, tornar possível a rescritura dos papéis a serem desempenhados por eles, segundo as características próprias de cada um. Entretanto, nada pode ser consolidado na possibilidade existencialista do mundo, uma vez que a liberdade dos indivíduos leva-os à exclusividade de cada experiência sem a possibilidade de repeti-la, uma vez que a visão sartreana é partidária da crença de que cada indivíduo sozinho, será capaz de chegar a sua própria verdade condenando-se por sua própria liberdade. É exatamente essa impressão que emerge através da inexistência de um *compromisso firme* entre os amantes Santiago e Pérsio.

Após a publicação de *Morangos Mofados* segue-se a publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). A mesma disposição temática presente no primeiro se repete no segundo, acrescida de temas como o amor e a morte. Na ausência de Deus,

o universo das personagens de Caio Fernando Abreu, a natureza e o próprio mundo se encontram esvaziados de significado e propósito. Por essa razão, as suas personagens estão sempre sozinhas, mesmo na presença de outros, vivendo uma série de situações existenciais (todas, de algum modo, relacionadas com a homossexualidade): a insegurança, a angústia, a depressão, a vergonha, a esperança, a solidariedade e o amor, diante das quais tentam dar sentido as suas próprias vidas em um universo igualmente distante e indiferente. Esses aspectos encontram-se delineados nos contos: “Pequeno Monstro”, “Uma Praiazinha de Areia Bem Clara, Ali na Beira da Sanga,” “O rapaz mais triste do mundo” e “Linda, Uma História Horrível”.

Em sua produção entre os finais dos anos oitenta e o começo dos anos noventa, Abreu parece mais e mais preocupado em tornar a vivência de seus personagens através de uma busca à procura de uma verdade ou uma existência *real* que os levam sempre a um mundo cheio de ilusões e absurdo. Uma busca em forma de pergunta que intitula seu romance *Onde estará Dulce Veiga?* (1990).

Em seu final, o projeto literário de Abreu parece mais e mais ajustar-se à idéia de demonstrar que seus personagens fazem parte de um itinerário que os transformam em Outros, não só pela escolha sexual – tema já diluído entre os demais – mas também pela aventura existencial paradigmática à própria aventura humana. Na medida em que os personagens mergulham no tecido social, eles alienam-se mais e mais da sociedade convencional, impossibilitados de unirem-se aos demais sujeitos, permanecendo portanto fora da realidade e experiência humanas.

Solitários, esses homens vivenciam um sentimento de isolamento enquanto lutam para dar sentido as suas vidas. Teria esse sentimento intensificado após o escritor inserir a temática da AIDS? Conforme análise de Bessa (1997), a temática da AIDS exerce grande presença em *Onde estará Dulce Veiga?*. “A cidade está doente”, é o que parece gritar esse que foi o último romance de Abreu, e o vírus se metamorfoseia em restos humanos, prédios e histórias interrompidas. Em relação ao narrador do romance, afirma Bessa (1997: 114) “procurar Dulce Veiga é procurar a própria vida, é reencontrar o seu passado perdido, dos tempos em que tinha força e fé”. Em relação a Pedro, a quem o narrador também procura ao menos nas lembranças, a possibilidade de que este o tenha transmitido o vírus marca, ainda conforme Bessa, uma dupla procura: “Para o narrador, o ex-namorado matou-o duplamente: ao abandoná-lo e ao, possivelmente, contaminá-lo. Reencontrar Pedro significa trazer o amor de volta, mas também ver, em sua face e em seu corpo, a doença ou não. Como o narrador confirma, poderia procurar um médico e fazer “o teste”, mas prefere ouvir isso do outro” (1997: 117).

É importante observar-se, contudo, que Caio Fernando Abreu não estabelece a equação simplista homossexualidade = AIDS = morte. O vírus, a doença física tem um significado muito mais amplo em sua obra. É a grande cidade, repito, que está doente: doente de falta de afeto, de solidão, de incomunicabilidade, e isto não está relacionado diretamente à identidade homossexual dos personagens.

Nas últimas obras de Abreu, *Ovelhas negras* (1990) e *Estranhos estrangeiros* (1996), a temática da relação homoerótica ainda está muito presente. Em *Ovelhas negras* – compilação de contos de diversas épocas que não foram publicados nos livros anteriores do autor – dois contos expressam mais diretamente isso: em *Uma história confusa*, dois homens, provavelmente colegas de trabalho, comentam as cartas de amor anônimas recebida por um deles. A personagem que recebe as cartas tem certeza, apesar das poucas evidências, que se trata de um admirador (não uma admiradora) que o acompanha de perto, revelando nas cartas seu cotidiano. No decorrer do conto, o leitor fica tentado a crer que o próprio amigo que ouve a história (sendo este o narrador do conto) é o autor das cartas. Estas, por sua vez, não são rejeitadas e conseguem produzir um fascínio sobre a personagem que, no final da conto, afirma sua expectativa de corresponder aos sentimentos desse outro homem. Em *Depois de agosto*, um homem, que se percebe ser portador do vírus HIV, inicia uma nova história amorosa, justamente quando não acreditava mais ser possível que isso acontecesse. Trata-se, sem dúvida, de uma história positiva, na qual o fantasma da morte em vida é afastado pela presença de um outro e por um discurso amoroso que insiste em se infiltrar, como que mostrando que eles estavam plenamente vivos, tal como anuncia o narrador: “Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois.” (Abreu 1995: 257)

Em *Estranhos Estrangeiros*, livro não concluído por causa da morte prematura do autor, é publicada “Bem longe de Marienbad”. Nessa novela, o narrador-protagonista vai à cidade de Saint-Nazaire à procura de outro homem, nomeado unicamente como K. Mistério é a palavra-chave para descrever o narrador protagonista, o homem objeto da procura, a relação entre eles e a própria cidade: “sinistré, sinistré, c’est une ville sinistrée”, observa o narrador. Enquanto espera por K., o protagonista descobre anotações feitas por ele, o que indica sua passagem por aquele lugar, mas os mistérios não são revelados, pois as anotações e os recortes apenas traçam um esboço de K., através de referências transtextuais que remetam a autores como Reinaldo Arenas, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa e Jean Genet. Deste último, é encontrada uma citação copiada à mão, supostamente com a letra de K., e uma fotografia referente à adaptação para o cinema feita por Fassbinder: “O negro lambe o dedo indicador e começa a introduzi-lo entre as nádegas de Querelle. Seu dedo desaparece na carne branca. Não há nenhuma resistência. O negro retira o dedo e, com um movimento firme, introduz seu membro dentro de Querelle.” (Abreu 1996: 38). A referência a Genet, via Fassbinder, atesta a incursão de produtos culturais supra-nacionais de teor homossexual que influenciam não só esta, mas grande parte da obra de Caio Fernando Abreu. Tal aspecto fica ainda mais evidente quando ilustrado por outra citação encontrada pelo protagonista numa pasta de K. Trata-se de um trecho de *Méditations de Saint-Nazaire*, do autor cubano Reinaldo Arenas: “Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para un desterrado — como la palabra lo indica — no haya sitio en la tierra” (Abreu 2006: 34)

Trata-se aqui certamente de uma questão nuclear para o entendimento da obra de Caio Fernando Abreu: o ser estrangeiro onde quer que se esteja. O desterrado é também um despatriado, afinal não há lugar para modelos sexualmente desviantes

nos paradigmas exemplares nacionais. Nesse sentido, “Bem longe de Marianbad” leva a cabo esse tema, visto que não há indicação de identidade nacional nem do narrador-protagonista, nem de K. Do primeiro, sabe-se apenas que está num lugar estranho a ele, e isto se amplifica pela ambientação “sinistra” dada à cidade. No início da novela, estando num restaurante de um hotel e indeciso entre ficar em frente a um aquário com enguias ou em frente à cozinha, ele se questiona: “A menos que eu sentasse . . . de frente para a cozinha, o que seria esquisito, suponho, no mínimo inconveniente. Nem tanto talvez, mas como ainda desconheço o limite da tolerância para com as esquisitices alheias neste lugar onde nunca estive antes . . . acabo sentado exatamente . . . em frente ao aquário em que elas estão” (Abreu 1996: 21). A novela termina com a partida do protagonista, que continua em busca de seu amado K. Assim, é preciso viajar, mas não para onde ele estava antes de ir para Saint-Nazaire e sim para outro lugar, onde ele continuará sendo um estranho e um estrangeiro.

Terminado o percurso de leitura sobre a presença da homossexualidade na obra de Caio Fernando Abreu, podemos observar que essas narrativas não tratam da homossexualidade como um motivo, uma problemática ou uma questão a ser defendida. Isso não quer dizer, no entanto, que ela não tenha significado próprio. Na verdade, o que se narra na sua obra não é a sexualidade dos personagens e sim os desdobramentos da sexualidade das personagens que interferem na caracterização delas próprias; isto é, não se trata de personagens que se definam por sua sexualidade, pois o que é narrado são *história de vida*: descobertas e (des)encontros amorosos, afetivos, sensuais e sexuais entre humanos. Do confronto entre a empatia da voz narrativa das obras de Abreu com esses homens e mulheres e o menosprezo socialmente dado a estes no mundo fora dos livros, surge uma atitude tanto estética quanto política que legitima a abordagem dessa obra numa perspectiva da reconfiguração da identidade homossexual.

Na epígrafe de *Morangos Mofados*, Caio Fernando Abreu chama a atenção para a não espontaneidade da linguagem literária – um autor não lança um livro da mesma forma que uma árvore dá frutos – e nos oferece morangos com mofo. A abundância de personagens masculinos que se orientam sexual e sentimentalmente para o mesmo gênero talvez signifique que contemporâneos e sucessores de Abreu precisem do antídoto para o veneno que eles herdaram com o nome de discriminação e intolerância.

Em resumo, pode-se afirmar que em um mundo onde tudo é falso, vazio e sem sentido, Caio Fernando Abreu conseguiu dramatizar histórias de vários Eus, em um mundo absurdo, onde, através do erotismo, suas personagens transmitem suas experiências e o sexo se confunde com o estar vivo e as emoções se sobrepõem a todas as formas de alienação, violência, tristezas, mortes e preconceitos.

OBRAS CITADAS

- ABREU, Caio Fernando. 1990. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1991. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1993. *Triângulo das águas*. São Paulo: Siciliano.
- . 1994. *Limite branco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- . 1995. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1996. *Estranhos estrangeiros e pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1996. *Inventário do ir-remediável*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina.
- . 1996. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BESA, Marcelo Secron. 1997. *Histórias positivas: a literatura desconstruindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record.
- EAGLETON, Terry. 2001. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- LOPES, Denilson. 2002. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

HOMOEROTIC ITINERARIES IN THE WORK OF CAIO FERNANDO ABREU

ABSTRACT: A key proposal with which it organizes the work of Caio Fernando Abreu is to represent the trajectory of the subject homoerotic in Brazilian society. This fact resulted in the proliferation of critical studies on it, especially in the last decades of the twentieth century, motivated by the currents of post-structuralism, especially feminism. In Brazil, some sparse approaches began to emerge only in the nineties, because although the theme has always been recurrent in Brazilian literature critics did not dare to discuss it. In the specific case of Caio Fernando Abreu, critics have conducted studies that favor one or another narrative of the author, without having a broader discussion on the issue or tried to see the impact of homoeroticism as a thematic thread driver essential among its productions. Given the above, our discussion suggests a brief discussion aiming to trace the routes of the symbolic relationship between the subject and the homoerotic fictional world in which it is presented. KEYWORDS: Brazilian Literature; homoeroticism; Caio Fernando Abreu.

Recebido em 15 de julho de 2010; aprovado em 30 de outubro de 2010.