

Violência disfarçada e sexualidade no conto “Pequeno monstro”

Antonia Marly Moura Silva¹

Francisco Aedson de Souza Oliveira²

Resumo

Na ficção de Caio Fernando Abreu, o tema da violência é comumente atrelado à sexualidade de seus personagens que, por seu turno, encenam formas de refúgio contra a coerção cultural infligida e uma ordem socialmente desigual. Violentados, pois, cada um a seu modo vivencia conflitos identitários permeados por processos de estranhamento de si e do outro. Nesse sentido, este trabalho objetiva analisar aspectos da violência velada na estrutura narrativa de “Pequeno monstro”, conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). No conto, é ponto central o estranhamento vivido pelo protagonista no despertar de sua sexualidade e das mudanças físicas de seu corpo na fase da puberdade. A não aceitação de sua identidade potencializa a sensação de estranheza e os processos de violência simbólica. Na abordagem pretendida, consideramos fundamentais as perspectivas conceituais de Morais (1981) sobre violência e os postulados freudianos (1919) sobre o estranho.

Palavras-chave: Violência. Sexualidade. Homoerotismo

Data de submissão: abril. 2024 – Data de aceite: maio. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v21i2.15749>

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, Brasil (2001), com Estágio Pós-doutoral em Letras pela Universidade de Coimbra – PT (2017). Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEL/UFRN). Professora aposentada da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando voluntariamente como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), ambos da referida Instituição. Desenvolve pesquisas na área de literatura brasileira contemporânea, com foco no estudo do conto e do fantástico. <https://orcid.org/0000-0002-2939-0626> E-mail: antonia.marly2013@gmail.com

² Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em Letras. Mestre em Letras pela referida instituição. Especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Professor Adjunto do Departamento de Ciências Humanas (DCH), da Universidade Federal Rural do Semi-Árido - Campus Multidisciplinar de Angicos. Desenvolve pesquisas na área de literatura brasileira contemporânea, com ênfase nos seguintes temas identidade, estranhamento e violência na ficção de Caio Fernando Abreu. <https://orcid.org/0000-0001-6354-8936> E-mail: aedson.sz@gmail.com

Introdução

Na literatura de Caio Fernando Abreu, o efeito na referencialidade das formas de comportamento do sujeito contemporâneo, acolhidas pelo imaginário, ganha força na engenhosa tessitura do interno e do externo e na articulação entre o estético e o ideológico. Não é de estranhar, pois, que a imagem do mundo delineada em suas narrativas acione um sentido que não deve ser procurado somente em seu sentido próprio ou na expressão linguística explícita e aparente, mas em um horizonte de referências figuradas e implícitas encadeadas por uma lógica simbólica, que traz à superfície a relação singular do homem com o seu tempo.

Na ordem do mundo naturalizada pelo escritor gaúcho inscrevem-se diferentes códigos de violência e de repressão que são veiculados nos domínios da linguagem, na construção das subjetividades de seus personagens e nas tensões por eles vividas, seja no plano da realidade concreta, seja no âmbito abstrato e simbólico que sustenta seu arcabouço ficcional. A caracterização de seus personagens é sempre realçada por uma ideologia reinante, em torno da qual gira uma estrutura de poder. Em descompasso com seus mundos, os protagonistas de suas narrativas são, pois, anti-heróis em permanente desalento e disjunção. Simbolicamente desterritorializados de si, são sujeitos afetados pela incompletude e, por isso, tomados por um profundo sentimento de impotência no enfrentamento das diferenças e no jogo especular entre o eu e o não eu, jogo esse que endossa um constructo sobre a tríade gênero, corpo e sexualidade.

Em seu modo romanesco de problematizar tais realidades, Caio legitima uma imagem da violência para além da figura do “soco”. De acordo com Judith Butler em seu livro *A força da não violência* (2021), esse traço “[...] tem definido tacitamente alguns dos principais debates sobre o tema, sugerindo que a violência é algo que acontece entre duas partes ou em um confronto acalorado”. Nos contos do escritor gaúcho, ao contrário, impera uma forma de ataque ao indivíduo amparado pela noção de não violência, nos termos cunhados pela estudiosa citada que argumenta: “A não violência não implica ausência de força ou agressão” (Butler, 2021, p. 34). No campo da força da violência, na relação entre quem pratica ou contra quem a violência é projetada, Butler (2021, p. 24) associa a uma relação social prévia e as aspirações normativas que dela decorrem. Afirma a estudiosa:

[...] uma ética da não violência não pode se basear no individualismo e deve tomar a iniciativa de uma crítica ao individualismo como base da ética e da política. Uma ética e uma política da não violência teriam de explicar como os eus estão implicados na vida uns dos outros, ligados por uma série de relações que podem ser tão destrutivas quanto construtivas. As relações obrigatórias e definidoras se estendem para além do encontro humano diádico, motivo pelo qual a não violência não diz respeito apenas às relações humanas, mas todas as relações vitais e interconstitutivas.

Nesse sentido, na busca de um diálogo entre o ético e o estético na apreensão dos enredos de Caio Fernando Abreu, faz-se necessário considerar não somente os aspectos miméticos, mas os condicionamentos de seu tempo e o contexto social de suas histórias, tendo em conta que a violência é um traço balizador da cultura brasileira, como nos lembra Tania Pellegrini (2011).

Tratando da manutenção de uma ordem instituída e naturalizada sobre sexualidade e corpo, o conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu, como demonstraremos na análise que segue, põe em relevo valores e ideias que suscitam profundas e complexas reflexões sobre violência e não violência na engenhosa composição de imagens, símbolos e metáforas que indiciam uma “verdade” velada, revelada e desvelada pela linguagem. De um modo muito peculiar, o conto de Caio estreita o diálogo entre o literário e o social para pôr em evidência valores que Pierre Bourdieu (2012) concebe como aspectos da “dominação masculina” ou “submissão paradoxal”. Vinculada a essa lógica, o estudioso desnuda a linguagem da violência que se apresenta como disfarçada ou em seus termos:

[...] violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (Bourdieu, 2012, p. 7).

Em sintonia com essas premissas, observa-se que, na contística de Abreu, os personagens lidam, rotineiramente, com uma espécie de estranhamento e de violência muitas vezes decorrentes da sua condição sexual (questões de gênero) ou de estilos de vida. Tais indicativos ocupam o plano central na ação ficcional, ora anunciados na não aceitação de si, ora na não aceitação da parte do outro, traço que sustenta a violência invisível que se dá no campo simbólico e sonega o estatuto identitário dos seres ficcionais. Nesse campo figurativo, relações de poder social ou político afirmam e reafirmam preconceitos ligados ao corpo e à sexualidade, reiterando estruturas de poder. De um modo geral, as personagens são agentes ativos no descentramento de si ao vivenciarem as formas de uma violência naturalizada na cultura e perpetrada socialmente, contrariando as noções de liberdade e de ética que balizam as formas de sociabilidade humana. Assim, na ficção do autor de *Morangos mofados* (1982), esses indivíduos são caracterizados como estranhos - simbólica ou fisicamente - e conduzidos, na maioria das vezes, ao exílio, ao isolamento, à solidão, à morte e/ou à constante busca de si no jogo especular entre o eu e o outro.

Caio Fernando Abreu investe em temas como as desigualdades sociais, a corrupção, a violência, o entrecruzamento entre o estranho e o familiar, o homoerotismo, a solidão, a doença (AIDS), entre outros. Seus enredos potencializam uma infinidade de devires que ecoam diretamente na construção interna das suas narrativas. Os seres ficcionais são

configurados como sujeitos desterritorializados de si, colocando em desarmonia a norma que regula a hierarquia dos gêneros, a identidade sexual e a expressão do desejo carnal. Vigados e julgados pela adesão a uma sexualidade transgressora, são punidos por uma violência invisível e reguladora que produz o deslocamento identitário, principalmente no que se refere às sexualidades homoeróticas.

Nessa linha de pensamento, o conto “Pequeno monstro” oferece farto material para uma reflexão sobre a temática da negação da libido e de si, principalmente sobre a recusa da sexualidade ou a castração do desejo e outros investimentos ligados à homossexualidade. Vale ressaltar que, na ação narrativa, a homossexualidade é configurada como um monstro, da qual emerge uma relação de tortura com o corpo.

Na concepção de Regis de Moraes (1981, p. 25), “[...] a violência está em tudo que é capaz de imprimir sofrimento ou destruição ao corpo do homem, bem como o que degradar ou causar transtornos à sua integridade psíquica”. Nesse sentido, cabe-nos destacar que a violência a ser analisada nas narrativas de Caio Fernando Abreu poderá ser observada a partir das ações das personagens, através do processo de isolamento, e da inadequação do indivíduo às suas reais identidades. De modo especial, a violência na produção ficcional de Caio Fernando Abreu é expressa, metaforicamente, em relações de poder que são estabelecidas na sociedade e que tentam enquadrar o sujeito sempre dentro de um padrão heteronormativo. Tal perspectiva nos lembra a concepção de Forster (2011, p. 39) que assim situa a ficção de Abreu, marcada por

[...] um estilo fragmentário, descontínuo, diluído e inconcluso, denunciando a dificuldade do indivíduo de construir sua identidade num contexto de repressão que limita a potencialidade do ser e o impede de expressar-se além dos papéis estipulados, rotulando e estigmatizando qualquer forma de alteridade. Neste ambiente, cujas representações identitárias hegemônicas e eurocênicas aparecem como a única possibilidade de o sujeito ser aceito como parte do sistema, os personagens de Caio F. são sempre o outro. Essas vozes periféricas reivindicam no texto sua *différance*, questionando os padrões vigentes ao indicar novas alternativas de pensar a vida, o sexo, o corpo, o amor e a linguagem.

Frente a isso, para efeito de ilustração do eixo temático norteador deste trabalho, apresentamos, a seguir, alguns exemplos subordinados à uma seleção elencada aqui em ordem cronológica de publicação; a escolha prestigia quatro coletâneas de contos do autor em pauta.

Integrante de *Inventário do ir-remediável*³ (1970), o conto “O mar mais longe que eu vejo” enaltece a violência física e psicológica. Trata-se da história de um sujeito que foi

³ No que tange ao título dessa obra, é importante ressaltar a alteração no uso do termo “irremediável”, utilizado na primeira edição, mudança que o próprio autor esclarece no texto “Bodas de Prata”, integrante da obra *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Argumenta o escritor: “[...] Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?).” (Abreu, 2005, p. 17, grifos do autor)

obrigado a viver um exílio em virtude de seu inconformismo com o sistema político ditatorial. Tal realidade vai culminar no sentimento de desterritorializado e na situação de estranhamento que sustenta a ação ficcional. No relato, após sofrer várias repressões e atos violentos, a personagem é levada para uma ilha deserta onde passa a viver isolada, em uma espécie de cárcere. Percebe-se nesse ato uma tentativa de normatizar os sujeitos considerados diferentes dos padrões sociais convencionais, a fim de não desestabilizar a norma estabelecida. Em determinado momento da narrativa, o protagonista aponta a presença de militares fardados como sendo os responsáveis por ele estar enclausurado nesse lugar, sem perspectivas de volta.

O conto “Eles”, de *O ovo apunhalado* (1975), apresenta, em seu enredo, uma oposição entre a vila de pescadores – lugar que mantém o conservador e o tradicional como norma – em contraponto com o bosque, que é um espaço habitado por seres, aparentemente hippies, onde não existe nenhum tipo de regras comportamentais e sexuais. No bosque, as personagens encontram-se livres da repressão e da violência impostas pela sociedade. O contraponto entre os espaços da vila e do bosque é indiciado na estranheza de um menino tido como especial, marcado pelo comportamento diferente dos outros moradores do lugar. Identificado por uma marca na testa, esse menino não se submete à ordem vivida pela comunidade, pois é detentor de um olhar crítico acerca da realidade. O encontro do protagonista com esse grupo é crucial para a destruição das normas arraigadas na vila dos pescadores, já que eles atacam a comunidade, queimando, sobretudo, os lugares em que vivem os chefes do poder.

“Garopaba mon amour”, o sexto conto da Parte II de *Pedras de Calcutá* (1997), traz à tona temas ligados à contracultura e ao contexto histórico repressor. Narra a história de um homem que foi torturado e que, ao caminhar em direção à praia, relembra, de forma fragmentada, aspectos da sua vida. Através de *flashes* de memória do protagonista, que permanece seguindo em direção ao mar, o leitor toma conhecimento de uma festa, de momentos rememorados de sua vida em uma comunidade alternativa e, de forma mais intensa, uma sequência de cenas de tortura e de violência por ele sofrida nas mãos de policiais durante a ditadura militar.

Os temas relacionados à violência - física, psicológica ou simbólica - ocasionada pelo estranhamento vivido pelos seres ficcionais em situações de desterritorialização geográfica ou de si no que diz respeito às suas sexualidades, ganham maior expressividade em *Morangos mofados* (1982). Dessa obra, convém destacar o conto “Terça-feira gorda”, em que se observa a representação da violência física potencializada pelo preconceito social. Na narrativa, durante o carnaval, dois homens se encontram e se envolvem sexualmente arrebatados pelo instinto de Eros (desejo), numa cena que acaba por despertar o olhar preconceituoso dos foliões, responsáveis pelo assassinato de um deles à

beira da praia.

É, pois, seguindo tal linha de reflexão que, neste artigo, procuramos analisar as figurações da violência invisível no conto “Pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu, destacando como os aspectos relacionados à descoberta de si e da sexualidade da personagem central acabam por desencadear um processo de não aceitação e de estranhamento.

1 A alteridade do corpo transformado

“Pequeno monstro”, décimo segundo conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, narra a aventura de descoberta da sexualidade de um jovem em sua puberdade. Tal descoberta ocorre após sua primeira relação homoafetiva com Alex, o primo que chega da cidade para passar o final de semana com a família em uma casa de praia alugada. A espera do visitante, inicialmente, causa certo desconforto para o narrador, o protagonista da história, que assim declara: “[...] eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele [...]. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco” (Abreu, 2012, p. 121). Nessa cena, são expressivas as mudanças biológicas do corpo na fase da adolescência, causadoras da inquietação do “pequeno monstro”, como se coloca o jovem na composição de seu drama interior. A recusa de si adquire contornos de uma violência psicológica praticada pelo personagem narrador consigo mesmo ao fugir do contato com o outro. A tentativa de distanciamento do hóspede configura-se como uma saída para os processos mentais vivenciados no jogo especular entre as duas imagens do corpo, a real e a inconsciente (Nasio, 2009).

Na narrativa, o anúncio da chegada do primo é dado pela mãe do narrador-protagonista no dia que antecede sua chegada. Indignado com a notícia, naquele mesmo dia o menino sai de casa mais cedo para ir à praia, afastando-se de seu mundo doméstico. Solitário na praia, ele não percebe o tempo passar, como descreve o narrador: “Bem devagarinho, fui me distraindo com essas coisas pelo caminho” (Abreu, 2012, p. 124). No refúgio da vastidão do mar, o narrador imagina como seria caminhar sobre as águas como Jesus Cristo, ou como seria caminhar até a África ou a Índia, em uma tentativa de se sentir mais livre, de ultrapassar as fronteiras de si, em um lugar onde não fosse vítima do olhar alheio, sobretudo dos pais e dos parentes. O primo Alex, mais velho e experiente, é aquele que vem de longe e está de passagem – é o típico estrangeiro – responsável na narrativa por desestabilizar o ambiente, bem como provocar no jovem a descoberta de seu corpo e de seus desejos. No trânsito entre a chegada e a partida desse intruso, instaura-se a sina do estranho e de sua fluidez, o estigma de quem vive à deriva em busca de um lugar e em busca também de si. A estrangeiridade do primo é anunciada pelo protagonista por meio da seguinte frase: “Mesmo que não pudesse ver nada, farejava um cheiro no ar. Nem bom,

nem mau, cheiro de gente estranha recém-chegada de viagem. [...]. Quase não consegui comer, de tanto ódio” (Abreu, 2012, p. 124).

No decorrer do relato, revelam-se os acontecimentos que marcaram, de forma significativa, a adolescência e a vida da personagem central. É válido ressaltar que a adolescência, por natureza, é concebida como uma fase conturbada, pois é nela que o sujeito entra em conflito com as mudanças corporais, nem sempre aceitas com naturalidade, e quando afloram desejos carnavais desconhecidos. No processo de mudança e descoberta do corpo e da sexualidade, instaura-se o binômio amor e desejo físico que sustenta a tradição de Eros. No entanto, o conto “Pequeno monstro” exalta a não aceitação do corpo, referida textualmente pelo narrador, que concebe a transformação de seu corpo como uma monstruosidade, o que pode ser observado no seguinte trecho:

Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos. Só a tardezinha saía de casa, na hora que as empregadas domésticas – as *dosas*, o Pai dizia – estavam voltando da praia. Então caminhava quilômetros na beira do mar, me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer (Abreu, 2012, p. 121, grifo do autor).

Nesse deslocamento do corpo, observam-se as fronteiras entre a infância e a adolescência que começa a se alojar em seu corpo e em sua identidade. No entanto, a imagem que o jovem tem de si é atacada por outra, estranha e incompatível com sua concepção do eu. Os adjetivos empregados pelo personagem para qualificar sua transformação física revelam o mistério e o desconhecimento de si. Tais atributos configuram uma espécie de violência simbólica contra si, já que não se reconhece ou não aceita as transformações de seu corpo, chegando ao ponto de demarcar o liame do conhecido e do desconhecido como um outro, configurado como “um monstro”.

Essa noção se apresenta nas reflexões do narrador-protagonista acerca de seu corpo, que podemos associar como a noção simbólica e social que baliza o sentido de monstro conforme apresenta Gil (2006). Segundo o autor, o termo revela muito mais do que aquilo que pode ser visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O jovem protagonista, nesse caso, coloca em evidência uma perplexidade e o assombro sobre a ideia que tem de si, situando seu novo corpo como um “deixar de ser” ou a angústia da corporeidade. A personagem monstro na narrativa impõe enigmas que desafiam nossa compreensão sobre a necessidade de normatização ao descrever seu corpo como uma estrutura desorganizada ou com membros em excesso (Gil, 2006). No que concerne ao adjetivo “pequeno”, podemos inferir vários sentidos, no entanto, na narrativa consideramos dois pontos essenciais: a representação de um ser de baixa estatura por se encontrar na fase de transição entre a infância e a adolescência e o de um indivíduo que tem pouco valor.

A transição de criança para adolescente é referida pelo narrador ao descrever o

crescimento dos pelos nas regiões pubianas, na menção à mudança na voz e ao crescimento do pênis devido aos hormônios, na imagem de pernas e braços demais. Na narrativa, fica visível, também, o sentimento de solidão, o desalento e a estranheza, não somente de si, mas por parte dos pais, que o enxergam como diferente, já que consideram que o filho devia sair para passear na praia no horário normal e não no final da tarde em que a praia estava vazia, uma prática que coloca o jovem como desviante em relação a um padrão normatizado e aceito. Todos esses aspectos provocam na personagem uma sensação de impotência e de violência simbólica. No entanto, é na solidão do espaço esvaziado e na anormalidade do horário que o rapaz consegue refletir sobre si.

No relato, ecoa o julgamento e o preconceito dos pais sobre a homossexualidade do jovem:

Uma mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai e um pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel para aprender o que é bom – isso já é dose suficiente para um verão (Abreu, 2012, p. 121, grifo do autor).

No recurso ao espelho, indiciado na expressão “todo mundo normal”, ecoa um reflexo em que o jovem, concebido como o diferente, é o outro. Ele é o anormal, “a criatura mais nojenta do mundo”, o corpo imperfeito e, como extensão, o homossexual. No conto, é nítida a violência verbal praticada pelo pai e pela mãe contra o filho. A mãe concebe as diferenças do filho como uma anomalia, diferentemente do pai, que projeta um olhar preconceituoso, pois, na perspectiva paterna, não existe no corpo do garoto somente uma transformação corporal, mas algo que subverte aquilo que é considerado “normal” pela sociedade. Na visão do pai, o filho é um “indivíduo a ser corrigido”, uma concepção que nos remete à classificação de Foucault (2010) em sua genealogia do saber sobre os anormais, principalmente os argumentos que tratam de medidas impingidas pela sociedade para esse tipo de “correção”: o uso de técnicas pedagógicas, de educação coletiva, de formações de aptidões a serem desempenhadas, nesse caso, pelo quartel. A personagem nesse espaço seria submetida, portanto, a uma espécie de reorganização de seu corpo com base em instruções fundadas em uma concepção heteronormativa.

O refúgio na praia é também uma forma de repudiar o modo de pensar e de agir dos genitores: “Fui olhando as coisas, me atrolhando por ali, até que de repente tinha anoitecido total, e eu tinha que voltar pra merda daquela casa com aquele Pai e aquela Mãe” (Abreu, 2012, p. 123). Destaca-se nesse fragmento o uso dos pronomes demonstrativos para se referir, respectivamente, à casa, ao pai e à mãe, os quais denotam o estranhamento, a incompreensão dos pais e a falta de afeto em família. Frente a isso, o jovem revela que nunca seria igual a eles, seria sempre diferente de todos. A utilização de letras maiúsculas para se referir ao “Pai” e à “Mãe” sugere uma espécie de autoridade e

autoritarismo na relação com o filho- que seria reforçada por esse uso.

Na atitude dos pais, percebe-se uma forma disfarçada da violência no julgamento sobre a homossexualidade, que se verifica na agressão e na repressão pelo fato de o filho não se enquadrar no padrão. Os pais não admitem a alteridade, preferindo transformá-lo naquilo que ele não é. Para isso, a única opção encontrada pelo genitor é o exército, símbolo da ordem. Há, nesse sentido, uma violência velada por parte dos adultos, que concebem o filho como um estranho.

Podemos dizer, com base nos postulados de Foucault (2009) expressos em *Vigiar e punir*, que há, por parte da família do narrador-protagonista, uma necessidade de disciplinar seu corpo, docilizar, fabricá-lo de acordo com os pontos de vista biológicos, sociais, políticos, dentre outros, com vista à produção, mesmo que essa esteja relacionada a uma questão de desejo e prazer. Para Foucault (2009), são três os aspectos responsáveis por garantir o poder disciplinador: o olhar hierárquico, sanção normalizadora e sua combinação com um método específico, o exame. Nesse sentido, a família do “pequeno monstro”, no desejo expresso de colocá-lo no exército, salienta o papel de garantir a disciplina do corpo, para não fugir do parâmetro sexual de normalidade. Como se observa, a intenção dessas duas instituições é demarcar um olhar de vigilância e um agir normatizador, aspectos necessários por garantir os modos ideais de comportamento do corpo. Esse princípio de normalidade que é colocado em foco na narrativa nos direciona para a questão de que a homossexualidade, no decorrer do século XX, ainda é entendida como um “desvio”, uma “anormalidade” sustentada por um viés cristão, político e pedagógico. Acrescente-se, ainda, o debate científico difundido mundialmente, até 1995, em que perdurou a querela da concepção da homossexualidade como uma doença, desencadeando, cada vez mais, o afastamento dos sujeitos homoafetivos de espaços sociais, muitas vezes excluídos pela família e pelas classes heteronormativas.

Em “Pequeno monstro”, o olhar repressor dos pais sobre o filho, amparado por estruturas hierarquizantes, configura-se como uma construção cultural, pois se reflete e refrata na percepção de outros membros da família. Convém ressaltar que a figura do pai indicia a autoridade, pois, como “homem da casa”, ele é o responsável pelo controle e cumprimento da norma. No relato, o narrador personagem deixa claro que se sente desconfortável diante do olhar de julgamento que outros parentes fazem de si, como se observa nas seguintes palavras:

[...] desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam baixinho, olhando disfarçado para mim. Eu tinha horror deles [...]. Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos. Era assim mesmo que ia me comportar com o primo Alex, decidi: pequeno monstro cada vez mais monstro, até ele não aguentar mais um minuto e dar o fora para sempre (Abreu, 2012, p. 122).

O trecho nos remete, ainda, a uma identidade que infringe os modelos impostos pelo enquadramento social, que delibera formas de comportamento consideradas aceitáveis socialmente. O adolescente recusa a imagem de si que internaliza e com isso demarca seu conflito com o mundo exterior, colocando no centro do problema a violência simbólica sofrida, cujos vestígios podem ser percebidos nos comentários, cutucões e sorrisos maliciosos dos parentes. A partir de tal julgamento, observa-se também um processo de não pertencimento e exclusão a um determinado grupo, “[...] ponto determinante para que se instituassem os lugares que identidades desviantes ocupariam na sociedade” (Coimbra, 2018).

Ao questionar sobre seu corpo e a sua transformação, o protagonista coloca em evidência um processo de desterritorialização acerca do gênero e da sexualidade homoafetiva, passando a ser visto como desviante e diferente. Ao transgredir os valores, ultrapassando os limites da ordem, o adolescente torna-se, na concepção de Coimbra (2018), um ser abjeto – aquilo que deve ser limpo e purificado, tornando-se, por isso, alvo dos meios de coerção e correção social, ideia essa indiciada na narrativa pelo desejo do pai de colocá-lo no quartel, já que esse espaço é conhecido culturalmente como disciplinador dos corpos e como ratificador da masculinidade, sendo usado, portanto, como uma técnica de “recuperação” para aqueles que se desviam das normas. No entanto, observa-se uma ambivalência na constituição desse sujeito, pois, ao mesmo tempo em que há uma repulsa, ocorre também uma atração, uma relação dual entre o estranho e o familiar, conforme destaca Freud (1996), ao referir-se ao efeito de estranhamento.

Porém, certo de que não havia outro jeito a não ser aceitar a vinda do primo, diante de um céu estrelado e ao ver uma estrela cadente o jovem rapaz faz um pedido: “[...] já que o primo Alex tinha mesmo que estar lá naquela merda de casa – e era impossível pedir que não viesse, porque já tinha vindo – que pelo menos ele fosse legal e não me enchesse o saco” (Abreu, 2012, p. 123).

O jovem, ao se perceber como um pequeno monstro, reitera essa ideia no ato contemplativo diante do espelho: “Tirei a areia dos pés no bidê, lavei a cara e fiquei parado na frente do espelho. Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repeti sempre, me olhando no espelho antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém, ninguém me quer” (Abreu, 2012, p. 124). Nesse jogo especular entre o eu e o não refletido no espelho, ele repete, insistentemente, a expressão “pequeno monstro”, supostamente como tentativa de imprimir as subjetivações sobre seu corpo biológico, concebido por ele como um ser, esquisito e dissonante, conforme a tônica moral do código familiar.

Para Chevalier e Gheerbrant (2015), o espelho reflete a verdade, as coisas do coração e do pensamento humano, relaciona-se com a revelação, além disso, causa uma reflexão de si na consciência. Na visão do protagonista, além de diferente e feio ele é um rejeitado.

Nesse sentido, o corpo da personagem, ao se metamorfosear, representa a metáfora do estranho de si na personagem que não aceita sua imagem real. De acordo com Silva (2013, p. 03):

Há aí uma tentativa insistente em fixar uma marca identitária, de amalgamar uma máscara que se cole à pele a ponto de passar a ser confundida com a própria pessoa. Em torno desse traço giram significantes negativos que apontam para a castração do sujeito, que lhe aponta a todo instante o lugar da falta, que o conduz ao sofrimento. [...]. O sujeito comporta-se dessa forma ao mesmo tempo em que tenta dizer de si, gritando em seu silêncio de caverna que precisa de apoio, que necessita de orientações, de ajuda na travessia dessa adolescência cujos desejos lhe são estranhos.

Não obtendo apoio, o protagonista se esconde no escuro do quarto, isolando-se. Porém, o que se constata é um desejo latente de reconhecimento, pois é depois de outra desavença com os pais que ele revela seu desejo de morte, quando diz que seria ótimo se ele afundasse no mar como o *titanic* e nunca mais fosse encontrado, evitando que todos convivessem com ele, na qualidade de monstro. Angustiado com tudo isso, o jovem procura refúgio também na ficção, lendo *Tarzan, O invencível*. A referência a esse livro não se dá por acaso, haja vista que narra a história de um garoto em fase de transição para a adolescência, mas que, ao contrário do jovem protagonista, carrega a força do herói, a liberdade que, possivelmente, a personagem deseja para si. Ele busca refúgio na ficção e, ainda assim, se frustra, pois não consegue projetar uma outra realidade e se libertar do inferno que é sua vida ao lado dos pais (Silva, 2013).

De um modo geral, podemos dizer que a narrativa está dividida em duas fases: a primeira, em que ele constrói uma imagem negativa sobre si, chegando a autodenominar-se monstro; e a segunda, que tem início com a chegada do primo Alex, a partir da qual vai se delineando a desconstrução dessa imagem negativa, pois é o primo quem vai conduzir suas potencialidades em direção a si. De um modo geral, o pequeno monstro encontra no hóspede uma figura na qual pode se identificar, assim, pouco a pouco passa a conhecer as nuances do seu corpo. É com o primo que o morador da casa tem sua primeira relação homoafetiva.

A chegada de Alex causa um impacto de imediato na vida do narrador-protagonista em relação a seu espaço privado, a casa e o quarto, como também ao externo, já que o parente passa a acompanhá-lo até a praia. No trânsito entre a casa e a rua, o primo passa a ser uma referência em seu processo de iniciação e de descoberta, pois é quem vai conduzi-lo a um mundo novo, à uma nova cultura, haja vista o deslocamento do hóspede de um centro urbano, Porto Alegre, para a cidade interiorana Passo da Guanaxuma. O primeiro contato dos dois primos ocorre após o jovem da casa retornar da praia, quando a mãe informa que a visita já se encontra dormindo no quarto. Ao percorrer o caminho da

sala ao quarto, o narrador para no corredor e fica a imaginar como seria o recém-chegado, que, há mais de dois anos não o via, criando uma imagem negativa sobre o primo:

Apaguei a luz, parei na porta do banheiro e fiquei remanchando um pouco ali, parado no corredor escuro, antes de entrar. Eu tinha que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente – eu conhecia bem essa gente – tinha deixado seus óculos sebertos na minha mesinha de cabeceira, e aqueles Vulcabrás nojentos com umas meias duras no garrão saindo para fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricute escuro entre o banheiro e o quarto que não eram mais meus (Abreu, 2012, p. 125).

Ao abrir a porta devagarinho e se guiar pelo escuro até sua cama, através do reflexo da luz da lua que entra pela janela, o narrador, olha para o primo e se surpreende, porque a imagem que enxerga de imediato é totalmente diferente da projeção negativa, pois o primo “[...] não tinha nenhum barulho de ronco, nenhum cheiro de peido no ar, só aquele perfume meio enjoativo do jasmineiro ali no pátio ao lado” (Abreu, 2012, p. 125). Da sua cama, através do reflexo da luz da lua que entrava pela janela e batia direto em Alex, o narrador-personagem, agora a contemplá-lo melhor, descreve com detalhes o momento e o corpo do viajante:

Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pelos. Ele tinha a cara virada de lado, afundada no travesseiro, eu não podia ver. Via aqueles pelos brilhando – uns pelos nos lugares certos, não erram errados, que nem os meus – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas até os pés (Abreu, 2012, p. 126).

É a partir desse julgamento que o narrador-protagonista começa a desenvolver um processo de descoberta de si e desconstrução de sua imagem de monstro. A mudança na perspectiva do jovem decorre de seu olhar perscrutador para o corpo de Alex; diferentemente dele, o primo já havia passado pelas transformações que ocorrem na adolescência e, por isso, tinha tudo no lugar certo. A chegada do primo é determinante para desencadear uma relação estabelecida pelo princípio de alteridade e identidade, responsável por equilibrar os conflitos que estão atrelados à rejeição do protagonista acerca de seu corpo. Assim, o encontro com o estrangeiro cria linhas de fuga para o processo de autodescoberta e realização, já que, na opinião de Bruno Leal (2002), o forasteiro/viajante pode ser compreendido como um anjo anunciador de uma situação interna do indivíduo. No ato contemplativo, contando apenas com a luz da lua de testemunha e inebriado pelos cheiros, o rapaz deixa para trás o ódio que dizia sentir:

Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado,

olhando pro primo Alex inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era (Abreu, 126, p. 126).

O movimento entre o ódio e o outro sentimento, que o narrador situa como “outra coisa”, é marcado pela luz que irradia da lua, astro que segundo Eliade (1993, p. 128) cresce, decresce e desaparece, “cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte”. Um símbolo dos “ritmos biológicos”, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015). Recursos imagéticos que nos permite associar ao processo de *devir* referido nas mudanças pelas quais passam as emoções do jovem. Convém observar, ainda, as impressões sensoriais e olfativas que circunscrevem um despertar para a aceitação do outro e do desejo por Alex.

No decorrer da ação, no outro dia, sozinho, no quarto, o narrador revela um momento de privacidade. Declara que quase todos os dias, no momento do “entre sono”, fica tão excitado que chega a doer. Momento em que ele pensa coisas que não sabe se são boas ou nojentas, mas é consciente de que é involuntário e parece querer explodir dentro de si, “[...] mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora de mim, enquanto eu pensava numas coisas meio nojentas [...]. Eu não sabia quase nada dessas coisas” (Abreu, 2012, p. 127). Nesse dia em específico, após esse princípio de poluição, o jovem dorme até tarde e só acorda quando a mãe bate na porta e diz que o almoço está na mesa, e ao olhar para a cama de Alex e não o ver, logo imagina que estaria na sala tomando cerveja com o pai. A fim de evitar o encontro com Alex, o protagonista demora o máximo possível no banheiro, porém, ao sair, a mãe informa que o primo ainda não voltou da praia, pois estava encantado, era a primeira vez que via o mar.

O primeiro contato direto entre os dois jovens se dá após o almoço, quando Alex chega da praia e encontra o primo dormindo em uma rede, num jogo de aproximação-e-esquiva que beira a sedução: “Uma cara morena muito próxima, um cheiro forte de suor e de mar [...] era a cara do primo Alex [...]. Ele sorriu para mim, mas a cara estava perto demais, não consegui sorrir de volta nem nada, por educação que fosse” (Abreu, 2012, p. 128-129). Mesmo incomodado com a presença do estranho, o pequeno monstro não consegue desviar o olhar do corpo do primo e, por isso, faz que irá continuar lendo, a fim de que o “intruso” se dê conta e saia dali, o que não acontece.

Com a voz rouca e educada, o visitante aproveita para fazer algumas perguntas, como, por exemplo, onde fica o chuveiro para tirar a areia do corpo e por que o narrador não gosta de ir à praia cedo, o que o leva a imaginar que sua mãe já havia contado tudo: “[...] decerto já tinha contado para ele: que eu sou um monstro” (Abreu, 2012, p. 129). O primo não para de falar, e o que chama a atenção do protagonista é o fato de que ele não

emite um julgamento sobre suas atitudes. É possível perceber uma troca de olhar frequente, à medida que o primo parece desenvolver um jogo de sedução expresso no modo de dormir, de tirar a areia do corpo embaixo do chuveiro colocando a mão por dentro do calção, cuspidando água. O desejo latente em relação ao outro começa a interferir na rotina do jovem protagonista, que assim declara:

Pelo resto daquele dia, não consegui fazer mais nada. Até parece que os outros dias eu fazia alguma coisa mais, além de me atrolhar pelos cantos, morto de calor, dormir ou caminhar vadio pela praia. Pois nem isso eu consegui. Me deu assim um disparo no coração, feito susto que não era bem susto, porque não tinha medo de nada. *Ou tinha: medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim.* Uns frios, mesmo parado embaixo do sol de rachar, olhando minha sombra achatada igual à de um marciano monstro verde, e uns calorões, mesmo atrás da casa onde até lesma tinha, de tão úmido. Eu só sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex (Abreu, 2012, p. 130-131, grifo nosso).

Ao contemplar o corpo do primo, o jovem “monstro” decodifica as demandas do desejo carnal como sensações que não sabia explicar, situando as bases das subjetivações como desconhecidas, pois não sabia identificá-las ou nomeá-las, somente sentir. Confuso e de certa forma com medo, o personagem corre para trás de casa como forma de fugir e organizar melhor as emoções que nele afloram, porém, ao se aproximar da janela do quarto e empurrar de leve a persiana, se depara com outra cena erótica do primo, que pratica a masturbação:

De leve, como se fosse um vento. Ele estava nu, de costas para a janela. [...]. Todo parado o primo Alex, só mexia o braço direito que eu não via inteiro, porque ele estava de costas para mim. Cada vez mais depressa, até que ele primeiro gemeu baixinho, depois mais alto, suspirou, o corpo inteiro tremendo, virou de bruços na cama e afundou a cara no travesseiro. O braço direito caiu ao lado da cama. Da ponta dos dedos dele, que quase tocavam o chão, escorria uma gosma meio branca, meio prateada, que foi deixando no piso um rastro igual aos das lesmas nos fundos da casa (Abreu, 2012, p. 131).

Ainda sem saber ao certo o que Alex faz com aquele movimento cada vez mais rápido, seguido de gemidos intensos, perturbado, o jovem corre até a praia, fora do seu horário de costume, em buscando de refúgio: “Não conseguia parar. Só parei quando o coração disparou demais, e minha cara ficou lavada de suor, bem na frente do farol. Então olhei em volta, vi que não tinha ninguém e fiz uma coisa que nunca tinha feito antes” (Abreu, 2012, p. 131-132).

O farol é por excelência o símbolo da orientação, uma luz, um caminho a ser seguido com segurança. É por meio dele que os marinheiros não correm o risco de se perderem em alto mar. É exatamente a direção que o personagem precisa, a força necessária para seguir e enfrentar todos os seus medos, vencer os olhares de indiferença. Além de representar

uma direção a seguir, uma espécie de guia para o protagonista, podemos ainda inferir outros sentidos na narrativa, concebê-lo como representação fálica masculina, remetendo à clareza quando aos desejos sexuais do jovem que confessa ter feito o que nunca havia feito, ou seja, a prática de masturbação. Ato que acontece diante do mar como testemunha e coadjuvante na manipulação do falo e no movimento erógeno da água entre pernas e bunda. Implicitamente, entendemos que o mar figura o inconsciente do protagonista que se encontra em um processo de descobertas de si e do outro, dos prazeres do corpo; ao passo que a luz que irradia do farol, traz a perspectiva da consciência, do direcionamento para as ações que vivencia. Este símbolo fálico, portanto, tem um papel fundamental em agenciamentos que contribuem para a descoberta da identidade sexual do protagonista.

Angustiado e sozinho nesse lugar, o anfitrião pela primeira vez tira a roupa e completamente nu segue em direção ao mar, em uma tentativa de se reconhecer e de compreender melhor as sensações que seu corpo é capaz de despertar. Livre das roupas, também se despe dos olhares discriminatórios de sua família, pois só assim permite viver essas sensações. Desnudo, o personagem torna seu corpo um espaço liso, o qual pode ser percorrido, deslizado, potencializado e atravessado por multiplicidades (Deleuze; Guattari, 1997). Deitado e pelado na areia da praia, o jovem virgem, na ânsia por descobrir o prazer, inicia uma sequência de movimentos e toques pelo corpo, como podemos perceber na passagem que segue:

Abri as duas pernas, os dois braços, me joguei no meio da espuma. Dei de bunda na areia do fundo mar, mas não doeu. Ai me virei de bruços e comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele, um fio prateado brilhante. Mas não saía nada, a areia ardia, o sol queimava. Ai eu peguei e abri a minha bunda com as duas mãos bem no lugar onde as ondas arrebentavam, e fiquei assim, deixando as ondas arrebentarem e a espuma morna do fim da tarde entrar pela minha bunda aberta. Foi me dando uma tontura, eu sem querer pensei no braço direito do primo Alex, cada vez mais depressa, parecia assim que ia explodir alguma coisa. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou coisa que queria porque queria sair de dentro de mim sem encontrar o jeito (Abreu, 2012, p. 132).

Nessa dinâmica em que a água mobiliza a energia corporal em torno do investimento libidinal, é importante observar as impressões sensoriais que definem a experiência mental da excitação, mesmo sem o orgasmo como resposta. A ambivalente representação plástica do mar - por um lado, a “areia molhada e molinha” e sua “espuma morna” e, por outro lado, a areia que arde pelo sol que queima - situa o arrebatamento impreciso do personagem na aventura do desejo inconsciente e do prazer carnal desconhecido.

No conto, a força imagética da água se reveste de significados simbólicos expressivos, uma vez que, sob as formas mais diversas (o ato de enfiar os pés na água

morna do mar, de lavar os pés no bidê, de se lavar no banheiro, o banho no chuveiro, o mergulho no mar, entre outras referências ao líquido aquático como matéria...), o simbolismo da água antecipa ideias sobre o drama do protagonista em seu processo de descoberta da sexualidade e do autoconhecimento.

De acordo com Eliade (2002, p. 152), “[...] o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água supõe sempre uma regeneração: de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo renascimento”; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida.” Eliade (1993, p. 154, grifos do autor) argumenta: “A água confere um novo nascimento” por um ritual iniciático, ela cura por um ritual mágico. Ela assegura o renascimento *post-mortem* por rituais funerários”. Convém acrescentar, ainda, que o ato de entrar na água configura-se como uma espécie de batismo, aproximando o gesto do personagem de Abreu do ato bíblico em que João Batista emergia o corpo daqueles que confessava seus pecados no rio Jordão como forma de renová-los. É através da imersão no mar que a personagem começa a sair da escuridão de si no que se refere à sua sexualidade, fazendo renascer seu eu interior.

A metáfora da espuma do mar, atributo resultante da agitação da água, referida pelo narrador, ilustra brilhantemente uma imagem das tensões orgânicas que emanam do corpo do personagem, um corpo que palpita de prazer na água e na areia morna e macia do mar. Tal espuma inscreve o ritmo que cadencia a ejaculação, a “coisa que queria sair de dentro dele”, mas que não se realiza.

Na narrativa, as sensações corporais desencadeiam no personagem uma espécie de violência psicológica para consigo mesmo, causando dor e sofrimento, pois o jovem não aceita seu corpo tal como ele é, definindo-se, ao contrário, como um pequeno monstro (Morais, 1981). Por não se satisfazer sexualmente com o hóspede da casa, recorre mais uma vez à praia, onde, imgeticamente, o mar com o movimento das ondas ao tocar seu corpo parece imitar o movimento do braço direito do primo ao se masturbar.

É importante destacar que o refúgio na imensidão da praia é também uma forma de distanciamento de medidas punitivas reinantes em seu espaço doméstico. Porém, a personagem se angustia, pois não consegue ejacular. Diante de mais uma frustração, a personagem procura se agredir, fincando as unhas em seu próprio braço e repete várias vezes “pequeno monstro ninguém te quer”, não aceitando sua condição de ser solitário e gay. Ao se dar conta do horário, o protagonista volta para casa e chega ofegante.

Apesar de não desejar encontrar Alex, durante o jantar o pai manda que ele convide o primo para juntos saírem para dar uma volta na praça. Nesse dia, conversam, bebem, fumam. Talvez impulsionado pela bebida, o jovem decide elogiar a personalidade e a calça do estrangeiro, que, na visão do narrador, denota um tom de modernidade. É uma cena emblemática das impressões do jovem, em torno das quais, novamente, gravitam o

transbordamento do jovem, indiciado no transbordamento do líquido no copo. Evidentemente, é uma metáfora que nos permite associar à condição de embriaguez e ao contentamento que emana da percepção de si e do outro, conforme se observa no trecho que segue: “O garçom chamou ele de senhor quando perguntou se queria outra cerveja. Ele tinha um jeito de quem sabe sentar num bar, aquele jeito que eu ia ter um dia. Ele perguntou se eu também queria, eu disse que sim, apesar de estar meio borracho. Ele encheu o meu copo até transbordar” (Abreu, 2012, p. 134).

Nesse ponto, é o olhar que os aproxima. É olhando e se reconhecendo naquilo que contempla que o narrador deseja ser igual. No processo de descoberta e de iniciação, o jovem muda suas concepções sobre si mesmo, sobre seu primo e sobre a própria vida. O primo, descrito como um homem bonito, que não é exibido, é quem dispara o gatilho no processo de reconhecimento da sexualidade do adolescente. Alex é também o desencadeador na elevação da autoestima do “pequeno monstro”: “De repente me deu assim como uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendo ali, ao lado dele, e aí aconteceu uma coisa maluca. Por um segundo, parei de me sentir monstro” (Abreu, 2012, p. 134). Este depoimento do narrador sugere um início de quebra de barreiras da opressão.

No ato contemplativo dirigido ao físico bonito do primo, começa a desconstrução da imagem de monstro que o narrador criou para si, afinal, ele parecia bonito também como o recém-chegado, como se observa em seu testemunho: “Então forcei os ombros para trás, e não estava me sentindo nem um pouco monstro quando olhei para ele de novo para o primo Alex e vi a lua cheia subindo por trás da cabeça dele e do telhado da Taberna do Willy” (Abreu, 2012, p. 134).

Ao lado do primo, o menino não se sente monstro, pois nele encontrou um cúmplice. É oportuno destacar que o despertar do jovem se dá não por acaso sob a luz da lua cheia. A luz que aparece, metaforicamente, antes e após a chegada de Alex na narrativa e nos remete às diversas fases na vida do adolescente, sejam elas físicas ou psicológicas. O simbolismo lunar é balizador na transposição do garoto da fase negativa, em que se considerava um monstro, um estranho, uma vítima dos olhares de indiferença, para o ciclo da aceitação e do autorreconhecimento.

Na narrativa, as apropriações simbólicas em torno da lua e das águas são abundantes no sentido de promover suas ligações com o ritual iniciático do renascimento do narrador, que se tornou possível com a intervenção do primo, seu mentor num universo de novas possibilidades.

Na narrativa, o luminoso vence o sombrio na composição do ritual iniciático. É no interior do quarto, num clima muitas risadas e trocas de olhares que os jovens se tornam parceiros e cúmplices.

Retornando do banheiro, o adolescente se depara com o primo pelado e deitado de

costas na cama. Naquele quarto quente, com a janela aberta, quando, mais uma vez, a luz ilumina aquele espaço, focalizando a nudez do citadino. Ocasão em que o narrador não disfarça o desejo que sente pelo outro. Sob o efeito da bebida, o morador da casa confessa que havia espiado o companheiro de quarto enquanto dormia, mas Alex rebate dizendo que não estava dormindo, mas “batendo punheta” (Abreu, 2012, p. 137). Sob o reflexo da lua, o primo convida o adolescente para o reconhecimento do corpo e do prazer, através do ato da masturbação:

Ele segurou meu braço, mexendo devagar para que eu movimentasse para cima e para baixo, que nem ele fazia. Ele era tão bonito. [...]. Aquela coisa crescia dentro de mim feito louca de atar, como se meu corpo fosse arrebentar e de dentro dele saíssem balões, bandeirinhas coloridas de Santo Antônio [...]. Mais depressa, ele disse. Mais depressa, vem junto. [...]. Aquela coisa começou a se juntar dentro de mim feito uma onda que vai se armando longe da praia enquanto a gente espera que ela venha ali na beira [...]. Ele afundou a boca na minha boca enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também. [...] Ele não se importava de ficar melado da água de mim. Eu também não me importava de ficar melado da água dele. Nojo nenhum eu sentia (Abreu, 2012, p. 138-139).

É a primeira relação sexual do narrador-protagonista, orquestrada pelo primo, que assume o papel de mestre na arte do prazer e de gozo.

No conto, a referência ao sêmen produzido pelo corpo masculino, secreção que o narrador associa ao líquido aquático - a água que jorra do corpo satisfeito, que lambuza as personagens e não causa sentimentos de nojo e repulsa - representa a catarse sexual experimentada pelos amantes. O gozo sugere que eles se sentem libertos das amarras sociais, dos estratos e se entregam por inteiro, sem dor, sem culpa, afinal a água que jorra pelos seus corpos “[...] apaga a história, pois reestabelece o ser num estado novo (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 18), de modo que se abrem para uma vida. Esse ato simbólico é acompanhado de um beijo, ambos permanecem por um tempo colados ao peito um do outro, escutando o ritmo acelerado de seus corações, sentindo o cheiro dos corpos molhados de suor e extasiados de prazer.

O espaço do quarto, o único espaço da casa no qual o jovem se sente confortável, representa um lugar de afastamento de exclusão, já que “[...] ficava na parte de trás da casa de tábuas, numa espécie de puxado, ao lado de um banheiro [...]” (Abreu, 2012, p. 125). O isolamento do cômodo pode ser visto como a metáfora da vida da personagem (Coimbra, 2018). No entanto, é esse afastamento espacial que possivelmente permite a realização do prazer sexual com o primo, pois, isolados, não seriam vítimas do olhar do outro.

É notável também a cumplicidade que há entre os dois. Abraçados após o gozo, não se importam de se molharem com o líquido jorrado pelos corpos de ambos. O orgasmo é,

metaforicamente, configurado como um grito de liberdade, possivelmente, uma forma de aceitação e reconhecimento de suas mudanças corporais, bem como para a efetiva transição da infância para a adolescência. O narrador-personagem toma consciência da sua sexualidade neste momento.

Alex é, assim, a luz que ilumina o caminho da descoberta, quem guia o menino ao reconhecimento de si, afastando-o do monstro que ele projeta em suas subjetivações sobre seu corpo e sua sexualidade. Saciados sexualmente, agora encontram-se afastados novamente e começam a rir sem parar. A imagem do monstro, que antes figurava a ideia da perda da identidade, de um caos interior, potencializa, a partir desse momento, a noção de um devir-outro da personagem central, um estrangeiro de si que é e foi capaz de experimentar a pulsão dos desejos sexuais entre dois homens (Gil, 2006).

A noção de monstro, a partir de outra perspectiva, é bastante emblemática para a constituição da narrativa, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), surge da necessidade de simbolizar o guardião de um tesouro, um rito de passagem ou ainda de ressurreição. Na primeira parte da narrativa, em que o narrador-personagem deprecia sua aparência física, no intuito de esconder sua sexualidade, teríamos a imagem do monstro ligada a um guardião do tesouro, pois seria ela a responsável por manter no escuro da caverna de si a identidade homoafetiva da personagem, capaz de fazê-lo superar o medo e as dificuldades a serem vencidas. No que concerne a essa ideia atrelada a um rito de passagem, pensamos no papel exercido pelo primo Alex ao conduzir o narrador à aceitação de seu próprio corpo e à descoberta da sua sexualidade e, conseqüentemente, de si, que se dá através da sua primeira relação sexual orquestrada pelo estrangeiro. Na visão de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615), o monstro “[...] devora o homem velho para que nasça o homem novo”.

Por fim, a figura do monstro associada a um rito de passagem nos direciona para o momento em que o narrador-personagem se envolve sexualmente com Alex, deixando para trás toda a sua angústia, a tristeza e todo o caos ocasionado pela falta de reconhecimento de si, de onde renasce outro ser, agora consciente de suas mudanças corporais, de seus desejos e sexualidade. Nesse sentido, convém citar novamente Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 615) sobre o trânsito entre as trevas e luz que, muito emblematicamente, esclarece a trajetória de libertação do personagem de Caio em busca do autoconhecimento: “Todo ser atravessa o seu próprio caos antes de poder estruturar-se, a passagem pelas trevas precede a entrada na luz. Convém superar em si mesmo o incompreensível [...]”. É oportuno ainda lembrar que o monstro está no imaginário social como um ser transgressor, representando a quebra com o que é considerado normal. É um ser muitas vezes incompreendido como é o protagonista desse conto. Por isso, ambos, possivelmente, buscam o isolamento.

Já no espaço da casa, almoçam e vão juntos para o quarto quente, pelo fato de ser coberto de zinco, o lugar onde o jovem descobriu novos caminhos. O calor decorrente tanto do ambiente quanto da proximidade corporal de Alex é necessário para a potencialização da maturidade do narrador-protagonista. Ao se referir a outros caminhos, fica sugerido que deve ter acontecido outra relação sexual entre os dois, dessa vez, bem mais intensa, já que é notória a descoberta e o aflorar da sexualidade do adolescente. No desfecho do relato, para cumprir a sina do estrangeiro, Alex parte com o objetivo de percorrer novos caminhos, de viver novas experiências e produzir novos agenciamentos. Porém, mesmo a personagem central dizendo que não sente falta dele ao ser questionado pela mãe, tem consciência de que nunca irá esquecê-lo, pois “[...] sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre [com ele]. Guardado bem aqui, na palma da [sua] mão” (Abreu, 2012, p. 139, *alterações nossas*).

Considerações finais

A dinâmica relacional da identidade e da diferença ou o primado do mesmo e do outro que circunda os dramas dos personagens de Caio Fernando Abreu adquire contornos muito peculiares; é no bojo do conflito identitário de seus personagens, seres que buscam encontrar um sentido para a vida e para as coisas que as circundam, que é possível antever a fluidez da ética que alicerça essas relações.

Em “Pequeno monstro”, acompanhamos a reconfiguração do narrador-personagem, que se sente monstro pelas mudanças corporais em virtude da sua transição da fase de criança para a adolescência. Tal realidade desperta no jovem sentimentos de repulsa em relação ao seu corpo que se transforma na fase da puberdade, gerando um conflito entre o corpo visto e a imagem mental de si. No conto, a irreabilidade de sua imagem é identificada pela metáfora do pequeno monstro. Na recusa de si, o protagonista homossexual vivencia uma violência invisível por não se encaixar nos moldes de uma regra estabelecida socialmente, sobretudo a violência disfarçada frente à sua sexualidade.

Disguised violence and sexuality in the short story “Pequeno monstro”

Abstract

In Caio Fernando Abreu's fiction, the theme of violence is commonly linked to the sexuality of his characters who, in turn, enact forms of refuge against the inflicted cultural coercion and a socially unequal order. Violated, therefore, each one in their own way experiences identity conflicts permeated by processes of estrangement from himself and the other. In this sense, this work aims to analyze aspects of the veiled violence in the narrative structure of “Pequeno monstro”, a short story from Os dragões não conhecem o paraíso (1988). In

the short story, the estrangement experienced by the protagonist in the awakening of his sexuality and the physical changes of his body during puberty is a central point. The non-acceptance of his identity enhances the feeling of strangeness and the processes of symbolic violence. In the intended approach, we consider fundamental the conceptual perspectives of Moraes (1981) on violence and the Freudian postulates (1919) about the uncanny.

Keywords: Violence. Sexuality. Homoeroticism

Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Inventário do ir-remediável**. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. “Bodas de prata”. In: ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D: o essencial da década de 70**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 17-18.
- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- BUTLER, Judith. **A força da não violência: um vínculo ético-político**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. Corpo abjeto e identidade desviante em “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu. **Litterata**, Ilhéus, v. 8, n. 1, p. 63-82, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6578725.pdf> Acesso em: 05 abr. 2024.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ELIADE, Mircea, A lua e a mística lunar. In: ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 127-152.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FORSTER, Gabrielle da Silva. **O outro como ponto na (auto) ficção de Caio F**. Uma procura ir-remediável?. 2011. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2011.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.

237-269.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

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

MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NASIO, Juan David. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

OLIVEIRA, Francisco Aedson de Souza. **A metáfora do estranho em Estranhos estrangeiros de Caio Fernando Abreu**. Curitiba: Appris, 2017.

PELLEGRINI, Tania. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 24, p.15-34, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9003> Acesso em: 05 abr. 2024.

SILVA, Gilson Antunes. Quando do pequeno monstro jorra água de prata: reinvenção de si na experiência homoerótica em conto de Caio Fernando Abreu. In: **III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidade**, 2013, Bahia. Anais. Bahia: Universidade do Estado da Bahia, Salvador/BA, 2013. p. 01-13.