



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E**  
**INTERCULTURALIDADE**

**JHONATAN LEAL DA COSTA**

**SOLIDÃO E HOMOAFETIVIDADE EM *MOSAICOS AZUIS***  
***DESEJOS*, DE ANTONIO DE PÁDUA**

**CAMPINA GRANDE - PB**  
**2014**

**JHONATAN LEAL DA COSTA**

**SOLIDÃO E HOMOAFETIVIDADE EM *MOSAICOS AZUIS*  
*DESEJOS*, DE ANTONIO DE PÁDUA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI – da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, em cumprimento à exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Francisca Zuleide Duarte de Souza.

**CAMPINA GRANDE - PB  
2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C837s Costa, Jhonatan Leal da.  
Solidão e homoafetividade em Mosaicos azuis desejos, de  
Antonio de Pádua [manuscrito] / Jhonatan Leal da Costa. - 2014.  
184 p. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.  
"Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza,  
Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Solidão. 3. Homoafetividade. 4.  
Elementos da narrativa. I. Título.

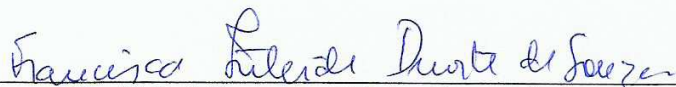
21. ed. CDD 801.95

**JHONATAN LEAL DA COSTA**

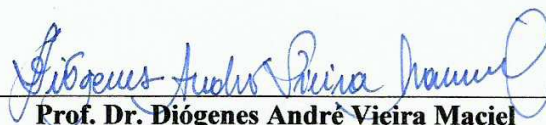
**SOLIDÃO E HOMOAFETIVIDADE EM *MOSAICOS AZUIS*  
*DESEJOS*, DE ANTONIO DE PÁDUA**

Aprovada em 07 de Maio de 2014.

**BANCA EXAMINADORA**



**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Francisca Zuleide Duarte de Souza**  
Orientadora



**Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel**  
Examinador interno



**Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo**  
Examinador externo

*Para minha amada avó, Maria Edite Galdino,  
acalentadora de meus momentos de solidão doméstica no período infantil,  
além de ter sido a primeira a me ensinar que o desamparo é sempre melhor  
quando acompanhado de uma boa narrativa.*

# *Agradecimentos*

*Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Francisca Zuleide Duarte de Souza (PPGLI-UEPB)*, por ter acreditado na importância desta pesquisa e por ter me possibilitado retirar dela o máximo de experiência pessoal e intelectual que as minhas limitações poderiam permitir. Agradeço, também, a disponibilidade, os diálogos, os importantíssimos livros emprestados, o afeto e, acima de tudo, o respeito e interesse pela literatura e pelos sujeitos marginalizados.

*Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGLI-UEPB)*. Sua supervisão zelosa de meu estágio na graduação, assim como a leitura da primeira versão desta pesquisa na qualificação, foi fundamental para a ordenação adotada neste trabalho. Também pelas saborosas conversas e experiências compartilhadas entre/sobre pessoas e livros.

*Prof. Dr. Ricardo Soares (CEDUC-UEPB)*, que mesmo atribulado entre diferentes ofícios e funções, disponibilizou-se a colaborar com esta pesquisa, tendo participado de maneira precisa e contundente do processo de qualificação.

*Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva (PPGLI-UEPB)*. Por ter elevado minha autoestima através da disciplina Gênero e Sexualidades, a qual, até o momento, já tive o prazer de cursar três vezes. Sou grato, também, pelos inúmeros ensinamentos surgidos de cada encontro casual ou profissional. Mas de modo especial (e ciente de que poderei ser injustamente interpretado), agradeço pela escritura do romance *Mosaicos Azuis Desejos*, o qual me presenteou com infinitas possibilidades de análise, todas companheiras de meus últimos dois anos, verdadeiras desafiadoras de minha criatividade e percepção.

*Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (PPGLELL-UFT)*, por ter aceito o convite para compor a banca de minha defesa mas, principalmente, pela humildade, gentileza e atenção demonstrada para com o outro (qualidades das quais mais prezo, apesar de não serem comuns nos dias de hoje).

*Polyana Santos Cavalcante*, cuja amizade tem se perdurado e me proporcionado instantes especiais, os quais me suspendem da carga de trabalho cotidiana.

*Saulo de Tarso*, parceria para a eternidade, o qual sempre me contagia com a sua inteligência, entusiasmo e “teatralidade”.

*Rafaella Teotônio, Isamabéli Candido e Haissa Vitoriano*. Amigas do presente e do passado que, entre muitas aventuras, atropelos e acertos, estão sempre guardadas em minhas lembranças com o frescor das jovens divertidas e transgressoras das longínquas “quartas de letras”.

*Tainnan Barbosa e Irene Tozzi*. Por insistirem em me mostrar que a vida pode ser doce e as lutas cotidianas serem vencidas com mais risada e menos “sangue”.

*Dione Dantas, Gutenbergue Viana, Joseilton Lima, Paulo Freitas e Mayara da Silva*. Pessoas que superam a ficcionalidade ao expor que as relações da vida real podem ser tão ideais e romantizadas quanto as representadas em narrativas.

*Aninha Duarte*, pelo carinho sempre demonstrado, pelas saborosas conversas sobre filmes e livros e, principalmente, por todo o afeto contido no gesto do dia da minha defesa.

*Abisague Cavalcanti, Duílio Cunha, Micaela Sá, Marcos Moraes, Rodrigo Fischer, Jonas Jefferson e Izabel Cristina*, por terem atravessado comigo, sempre com bom humor, a jornada tortuosa da pós-graduação.

*Capes*, pela concessão da bolsa que viabilizou a compra de boa parte da bibliografia utilizada nesse trabalho.

*Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - UEPB*, pela competência de seus profissionais e diligência com que forma seus alunos.

E, de maneira muito especial, à minha mãe, *Elsia Leal*, e ao meu namorado, *Hiran de Melo Filho*. Por sempre me imaginarem maior e melhor do que o que eu realmente sou. Sem o incentivo, companhia e amor de vocês, esta dissertação não teria passado de um devaneio solitário.



Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ôntem amanhã: é sempre.

Tormentos.

Sei que tenho culpas em aberto.

Mas quando foi que minha culpa começou?

O senhor por ora mal me entende,

Se é que no fim me entenderá.

Mas a vida não é entendível.

*João Guimarães Rosa*

## RESUMO

Defendida por Nietzsche (2009) como uma experiência positiva, capaz de conduzir o sujeito para uma imersão na realidade, a solidão é constantemente negatizada pelo empirismo e por artistas dos mais variados estilos e épocas. Longe desse maniqueísmo, inúmeros são os estudiosos que já tentaram decifrar o que há por trás do isolamento social ou da sensação de desamparo. Como maior expoente, temos Sigmund Freud (1973), o qual alega ser a solidão uma condição que está para todo e qualquer ser humano. Nas últimas décadas, o tema voltou a fazer parte do objeto de pesquisa de teóricos renomados, como Françoise Dolto (1998), na França, e Alberto Oliva (2000), aqui no Brasil. A primeira afirma que o sentimento de solidão começa a se desenvolver no momento do nosso parto, e o segundo, por sua vez, analisa o modo como a sociedade condiciona o sujeito ao estado de abandono. É nesta linha de investigação que se insere este trabalho, porém com a diferença de que se busca analisar a solidão não mais em discursos provenientes de campos puramente heteronormativos, mas em um texto literário de temática gay produzido por um escritor homoafetivo. Em termos mais específicos, procura-se determinar como a solidão é representada na obra romanesca *Mosaicos Azuis Desejos*, de Antonio de Pádua (2011), em suas principais instâncias de sentido. O trabalho articula-se em três momentos: no primeiro, procura-se distinguir os principais elementos da narrativa e construir uma reflexão sobre solidão e homoafetividade alicerçada na literatura, na sociologia e na psicanálise. No segundo, investiga-se o comportamento das três ordens que foram eleitas para determinação da solidão na obra examinada: narradores, personagens e espaços ficcionais. O terceiro capítulo, por outro lado, traça considerações sobre a linguagem, tempo ficcional e enredo do romance. Por fim, na última parte, são apresentados os resultados, através de dados que envolvem morte, homoafetividade e solidão.

**Palavras-chave:** Solidão. Homoafetividade. Literatura de temática gay. Elementos da narrativa. Antônio de Pádua.

## ABSTRACT

Defended by Nietzsche (2009) as a positive experience, capable of leading the subject to an immersion in reality, loneliness is constantly seen in a negative way by empiricism and by artists of varying styles and periods. Away from that manichaeism, there are numerous scholars who have tried to decipher what's behind the social isolation and the feeling of helplessness. As the largest exponent, we have Sigmund Freud (1973), who claims that loneliness is a condition that exists for every human being. In recent decades, the topic turned to be the research object of renowned theorists such as Françoise Dolto (1998), in France, and Alberto Oliva (2000), here in Brazil. The first one states that the feeling of loneliness begins to develop at the time of our birth, and the second one, on the other hand, examines how society affects the individual to the state of disrepair. This work is part of this line of research, but with the difference that analyzes the loneliness no longer in discourses from purely heteronormative fields, but in a gay-themed literary text written by a homoaffective writer. In more specific terms, it seeks to determine how loneliness is represented in Romanesque work *Mosaicos Azuis Desejos* by Antonio de Pádua (2011), in their major instances of meaning. The work is divided into three stages: at first, it seeks to distinguish the narrative elements and build a reflection on loneliness and homoaffectivity grounded in literature, sociology and psychoanalysis. In the second, it is investigated the behavior of the three orders that were chosen for determination of loneliness in the examined work: narrators, characters and fictional spaces. The third chapter, on the other hand, traces considerations about language, fictional time and plot of the novel. Finally, in the last part, the results are presented through findings involving death, homoaffectivity and loneliness.

**Keywords:** Loneliness. Homoaffectivity. Gay themed literature. Elements of the narrative. Antonio de Pádua.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Fragmento de carta manuscrita impressa no romance.....	126
<b>FIGURA 2</b> – Imagem impressa ao final do 54º capítulo do romance.....	128
<b>FIGURA 3</b> – Periódicos sobre "solidão" divididos por área de conhecimento ou temática.....	160
<b>FIGURA 4</b> – Periódicos de literatura que tangenciam os temas “solidão” e “homoafetividade”.....	162

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO 1 – DESCOBRINDO AS PEÇAS DO MOSAICO</b> .....	24
1. QUANDO A SOLIDÃO ACONTECE.....	24
1.1. SOLIDÃO: TODO O INFERNO ESTÁ CONTIDO NESTA ÚNICA PALAVRA.....	26
1.1.2. AMAR E AMAR.....	34
1.1.3. DO AUTOR, DOS TEXTOS.....	38
1.2. DO NARRAR.....	45
1.2.1. QUEM DÁ O TOM.....	45
1.2.2. PERSONA, PERSONAE.....	50
1.2.3. LOCUS, LOCI.....	54
<b>CAPÍTULO 2 – A SOLIDÃO COMO PERSPECTIVA PARA A CONTEMPLAÇÃO DO MOSAICO</b> .....	62
2. NARRADORES SOLITÁRIOS.....	62
2.1. PERSONAGENS EXILADAS.....	83
2.2. ESPAÇOS OPRESSIVOS.....	101
<b>CAPÍTULO 3 – O EMBLEMA DA MORTE IMPRESSO NO RESULTADO DA PAISAGEM</b> .....	116
3. DA COLAGEM DAS PEÇAS DO MOSAICO.....	116
3.1. O DRAMA NA LINGUAGEM.....	119
3.2. ERMO CRONOMETRADO.....	125
3.3. NEVERMORE.....	136
3.4. A SOLIDÃO GAY.....	143
<b>CONSIDERAÇÕES – PAISAGEM FINAL</b> .....	147
VOZES DE LIBERDADE.....	147
DO CONTATO DO LEITOR COM OS <i>OUTROS</i> IMAGINADOS.....	150
ESTRANGEIRISMO TERRITORIAL.....	153
O FIM DA SOLIDÃO.....	156


**BIBLIOGRAFIA**.....160

**APÊNDICE 1**.....169

**APÊNDICE 2**.....173

# Introdução

Na ausência do outro, o homem não se constrói homem.  
**Lev Vigotsky**

 romance *Mosaicos Azuis Desejos*, publicado em 2011 pelo escritor paraibano Antonio de Pádua Dias da Silva, corresponde a um tipo de representação que tem se repetido nas obras deste autor e nas de outros ficcionistas provenientes da literatura de temática gay: a do sentimento de solidão vivenciado por homoafetivos<sup>1</sup>. Consenso entre sociólogos como Zygmunt Bauman (2008) e Alberto Oliva (2000), o isolamento social e o estado de desamparo surgem como um dos males mais opressores e aterrorizantes dos sujeitos da contemporaneidade<sup>2</sup>. Não obstante, todos somos obrigados a experimentar sensações de abandono pontuadas ao longo de toda a existência. Não estamos imunes às despedidas, aos término de relacionamentos, nem às perdas de entes queridos. Não conseguimos determinar se seremos aceitos, se desejarão a nossa companhia ou se impedirão os outros de nos excluírem. Sorrateira, a solidão perpassa diferentes instâncias atreladas a mecanismos da sociedade ocidental e por etapas inerentes à condição humana.

Quando se trata de sujeitos homoafetivos, as condições de *ser* ou *estar* sozinho podem ser potencializadas pelo simples fato de eles serem quem são: transgressores das normas sexuais definidas como modelo pela hegemonia social. É o que verifica Françoise Dolto (1998, p. 244), que, em estudo sobre a solidão do gênero humano, afirma ter encontrado nos homoafetivos as pessoas mais solitárias. Nesse viés, os gays possuiriam maior predisposição a padecer das sensações de desamparo em prol dos considerados heterossexuais.

---

<sup>1</sup> A temática desta pesquisa começou a se desenvolver, na realidade, em 2011. Naquela ocasião, defendemos na graduação de Letras da Universidade Estadual da Paraíba o trabalho de conclusão de curso “O segredo obscuro: solidão e homoafetividade em dois contos de Antonio de Pádua Dias da Silva”.

<sup>2</sup> Sabemos do entrelaçado relacionado às noções de “Modernidade”, “Modernidade tardia” e de “Pós-modernidade”. Tais nomenclaturas, no entanto, abrangem discussões mais aprofundadas, que, por motivos atrelados exclusivamente ao objeto escolhido e ao espaço de debate, não serão contempladas neste estudo. Adotamos, por este motivo, as terminologias “contemporâneo” e “contemporaneidade”, livres das problematizações vinculadas às definições de moderno e pós-moderno.

Ao erigir um romance que apresenta uma generosa diversidade de personagens gays, como o estudante “descolado” chamado Maurício, o púbere Marco, o cantor Adriano e o protagonista Mário, Antonio de Pádua<sup>3</sup> desenha um quadro de representações convidativas de uma investigação acerca da relação entre a “homoafetividade” e a “solidão” companheira da maioria desses seres inventados.

Nos direcionaremos por Mário, especialmente, fio condutor dos sessenta e um capítulos do livro. Homem bem sucedido profissionalmente, a caminho dos quarenta anos, professor de Literatura Portuguesa em um curso de Letras, ele confunde-se, em todos esses pontos, com a figura biográfica de seu próprio criador.

Observar as estratégias utilizadas pelo escritor na construção de sua obra pode conduzir ao exame dos aspectos que possam apontar para uma suposição de que os homoafetivos representados estão condenados a sofrerem de solidão, ou diluir esta hipótese, ao verificar que a sensação de desamparo vivenciada por esses sujeitos é comum aos seres humanos independente da identidade de gênero. Estariam os gays criados por Antonio de Pádua fadados ao abandono, como propôs Dolto ao categorizar os homoafetivos como sendo as pessoas mais solitárias, ou seriam eles apenas vítimas de uma solidão que, de acordo com Bauman, compreende todos os indivíduos da contemporaneidade? Será que, apesar de ter sido deixado pelo namorado, o desamparo experimentado por Mário possui alguma relação com o lugar que ele ocupa na sociedade representada? Para responder a essas questões é preciso, antes de tudo, descobrir quais possibilidades interpretativas são ditadas pelo romance.

Desse modo, as análises não terão compromisso em se ocupar de temas transversais relacionados à solidão e à homoafetividade. A solidão é projetada por variadas manifestações artísticas, como o cinema, o teatro, a música, a pintura, a escultura e a própria literatura. Inúmeros sujeitos, inclusive, decidem pela solidão como uma forma de vida, atribuindo-lhe um *status* positivo, algo não figurado no romance em análise.

No que tange à homoafetividade, não englobaremos, em nossas análises, lésbicas e transexuais, pelo simples fato dessas *performances*<sup>4</sup> não serem contempladas pelo romance em estudo.

Apenas o exame do texto poderá elencar os tipos de solidão e as *performances* homoafetivas selecionadas pelo escritor, auxiliando na definição de quais marcações

---

<sup>3</sup> Desde a publicação de *Mosaicos Azuis Desejos* (2011) Antonio de Pádua Dias da Silva não tem assinado seus sobrenomes, fazendo uso apenas do nome composto. Optaremos por, ao longo deste trabalho, seguir esse modelo instituído pelo escritor em análise.

<sup>4</sup> Termo utilizado por Judith Butler (2010), em *Problemas de gênero*, ao atestar a não existência de um gênero gay.



discursivas e não discursivas existentes na obra comprovarão ou refutarão a hipótese de que a homoafetividade pode condicionar o sujeito gay representado ao estado de isolamento.

Quem sabe se, por trás do término do namoro com Charles, não houve em Mário um sentimento de rejeição ido além do rompimento amoroso? Não negamos a dor causada pelo fim da relação afetiva – afinal, as quebras de cumplicidade funcionam como impulsionadores ao estado de solidão –, mas partimos da hipótese de que a condição de solitário do protagonista homoafetivo apresenta indícios de sentimento de abandono atrelados à homofobia sofrida.

Buscamos determinar como se articulam os agentes discursivos e pré-discursivos no livro, ao desejarem plasmar o sentimento de solidão expresso por Mário. Para tanto, a proposta é examinar todo o romance *Mosaicos Azuis Desejos* através dos elementos da narrativa, no intuito de verificar qual a relação entre solidão e homoafetividade este texto constrói.

A decisão de trabalhar com esta obra se justifica pelo fato de os textos literários de temática gay ainda serem ignorados pela crítica literária, a qual os classifica como categoria à parte, menor, por trazerem representações da cultura e das peculiaridades vinculadas ao universo homoafetivo. Pensamento corroborado por Flávio Pereira Camargo (2014, p. 59), ao tratar de dois contos de Antonio de Pádua (“Abjeto desejo” e “Do desejo e do objeto”) presentes em seu quarto livro ficcional:

Insistimos na contribuição dessas obras para dar uma maior visibilidade aos modos de vida gay, aos nossos estilos de vida, e, principalmente, por expressarem uma perspectiva que leva muitos dos leitores a estabelecerem certa identificação com os seus personagens, seus dilemas, suas angústias, suas dores, e, sobretudo, com suas carências afetivas e sexuais em uma sociedade nitidamente homofóbica, como podemos observar em *Abjetos: desejos*.

Nesse viés, esta pesquisa guia-se pelo pensamento de Márcia Abreu (2004, p. 39), a qual acredita que o caráter *literário* não é determinado apenas por suas propriedades internas e, sim, pelo espaço destinado pela crítica e pela escola no conjunto dos bens simbólicos. Para a pesquisadora da Unicamp,

por trás da definição de *literatura* está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar *alguns* textos, escritos por *alguns* autores do conjunto de textos de circulação. Os critérios de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a *literariedade* imanente dos textos. [...] Entretanto, na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa relação de escritos e autores. Dois textos podem fazer um uso semelhante da linguagem, podem contar histórias parecidas e, mesmo assim, um pode ser considerado literário e o outro não. Entra em cena a posição de *valor*, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais.

A partir deste raciocínio, compreendemos porque os leitores e os pesquisadores tendem à restrição de alguns poucos autores e obras. Como já colocamos, no campo da literatura de temática gay, os críticos costumam selecionar poucos, a exemplo de Caio Fernando Abreu, consagrado nos anos 80, época em que determinados temas (como a adoção de crianças por sujeitos homoafetivos e o casamento gay) estavam longe de estabelecer discussões acerca da homoafetividade em um plano mais político.

As pesquisas de literatura na linha homoafetiva tendem a se voltar para poucos escritores consagrados, como se a produção de textos literários desta temática tivesse se esgotado há três ou quatro décadas. Ao considerar as obras mais recentes de temática gay como inferiores ou insignificantes face ao cânone, os críticos, muitas vezes, persistem na reprodução de um discurso estéril, preterindo o esforço artístico de muitos autores, os quais têm suas obras negligenciadas. Segundo Antonio Candido (2008, p. 46):

Se nos voltarmos agora para o comportamento artístico dos públicos, veremos uma terceira influência social, a dos valores, que se manifestam sob várias designações – gosto, moda, voga – e sempre exprimem as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina. A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões.

De acordo com Antonio Candido, depois de observar quais as estruturas sociais, valores ideológicos e técnicas de comunicação verificados no processo artístico de um escritor, devemos investigar como repercute sua produção no meio social. Com essa orientação, podemos conceber o autor (contista, romancista, poeta, dramaturgo) como um ser determinado a atingir certa finalidade estética; e o leitor, ao recorrer a esse universo imaginado, procura vínculos com aspectos da realidade. Se tais objetivos são alcançados na obra de Antonio de Pádua, e de que forma se manifestam, só o tempo informará.

O estudo de textos literários de temática gay é importante porque sugere uma leitura de sentidos que vigoram nos discursos de sujeitos gays e sobre esses, atores sociais ainda tão ignorados pelos grupos acadêmicos. Sabemos que, como declarou Sainte-Beuve (*apud* CANDIDO, 2008, p. 28), o artista “não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única”, mas suas combinações, transformações e configurações da realidade podem evidenciar problemas concretos sobre as incertezas do que havia sido dado como estável.

A arte literária, por dar competência à reflexão da identidade, nossa e alheia, faz com que tenhamos momentos inesperados, muitas vezes, sobre nós mesmos. Rildo Cosson (2006, p. 17) corrobora a ideia, enunciando:

É no exercício da leitura e da escritura dos textos literários que se desvela a arbitrariedade das regras impostas pelos discursos padronizados da sociedade letrada e se constrói um modo próprio de se fazer dono da linguagem que, sendo minha, é também de todos. [...] Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia de minha própria identidade.

A “incorporação do outro” leva à reflexão sobre a constituição de diferentes identidades, frequentemente desconsideradas pelos críticos ao classificarem os textos literários de temática gay como categoria à parte, visto trazerem representações da cultura e das peculiaridades ligadas ao universo homoafetivo. A produção artística de Antonio de Pádua é embasada neste tipo de literatura, apesar de alguns críticos ainda insistirem em afirmar que as obras literárias não podem ser categorizadas por gêneros identitários (a saber: literatura feminina, literatura gay, literatura lésbica, etc.).

Motivo problematizado no artigo “A invenção histórica da literatura gls [e de seus leitores]”, em que Nóbrega (*et al*, 2008, p. 193) coloca a classificação por gênero como um perigo apontado para o próprio movimento gay, o qual estaria tomando um rumo equivocado ao reivindicar o reconhecimento de sua própria arte:

Esse desejo de classificar e de instituir uma escola literária ou um estilo pode ser um ‘perigoso’ caminho: ‘A homossexualidade é um componente muito importante, mas eu ousaria dizer que é perigoso fazer uma classificação como essa, porque isso indica um caminho de uma <<literatura menor>>. O perigo consiste, também, em ‘guetorizar’ a literatura, ou seja, de instituir um gueto, cristalizando suas fronteiras. Nesse sentido, o valor das obras literárias seria pensado a partir de sua inclusão num determinado grupo de leitores que compartilham, de alguma forma, uma vivência marginal, elevando a exterioridade do texto como sendo o elemento principal na produção dessa ‘poética do olhar’.

Ricardo Tomé (1999, p. 12), por outro lado, acredita que “a nova literatura gay no Brasil é escrita com sentido de urgência. Ela está para as bichas e bis assim como o rap está para os negros”. Mas levando o título de *literatura gay* ou não, no Brasil, este tipo de produção tem como obra inaugural (face ao cânone) o livro *Bom-crioulo* (1896), de Adolfo Caminha. O romance obteve circulação entre os meios letrados e atravessou o século XX como um autêntico exemplo de literatura gay que, segundo Mário César Lugarinho (2008, p. 20), ganhou força e começou a ser mais demarcada em nosso país a partir da década de 80, época em que o sujeito homoafetivo passou a ser representado nas obras literárias com maior fidedignidade a seu universo:

Os exemplos mais flagrantes encontravam-se nas obras de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago. No entanto, em ambas, deparávamos com um problema. Sem dúvida, o estatuto conferido ao homossexual em ambas as

obras destacava-se das formas mais tradicionais da literatura brasileira na medida em que a homossexualidade não era apenas temática da obra, mas também conferia consistência a uma forma de compreender o mundo de maneira particular, característica dos grupos sociais que buscava representar.

Mesmo no século XX, os artistas não estavam imunes às perseguições, e muitos escritores deste segmento literário foram obrigados a ter seus manuscritos engavetados para não ousarem manifestar um tipo de arte que rompesse com as diretrizes sustentadas pelo modelo heterossexual de vida.

No primeiro quartel do século XX, muitos artistas gays rapidamente se casaram para ostentar uma respeitável aparência pública, atitude muito semelhante ao que fizeram os homoafetivos na Inglaterra Vitoriana, como foi o caso do escritor irlandês Oscar Wilde. A repressão ao homoafetivo nesta época era tão intensa que, em 1928, a escritora inglesa Marguerite Radclyffe Hall foi processada por publicar em seu livro, *O poço da solidão*, a seguinte frase com referência ao lesbianismo: “e naquela noite elas não se achavam divididas” (AMBROSE, 2010, p. 20).

Antonio de Pádua Dias da Silva (2010b, p. 58), o pesquisador, atesta que ao enxergarem os homoafetivos como uma ignomínia social, passou-se a proibi-los de ser representados na arte, e quando o faziam, era por meio do estigma:

Este, porém, mesmo quando tinha a consciência de que estava impregnado desse desejo, forjava caminhos contrários ao seu desejo, apagando-se socialmente para que a cultura não lhe sobreviesse de forma tempestuosa. Por isso ‘inexistiam’ nas sociedades mais repressoras e, seguindo essa lógica, não eram representados. E quando o eram, os desejos que lhes diziam respeito eram tão detratados que impingiam uma espécie de autocensura, sendo os sujeitos auto sufocados naquilo que lhes era de maior pertença, a sua identidade de gênero sexual.

Nesse sentido, percebemos que ao invés de promover apenas uma exibição gratuita e sequencial de relações sexuais homoafetivas (como os leitores mais moralistas poderiam argumentar), os textos sem restrições conteudísticas, narrados por uma linguagem bastante sinestésica, funcionam como um ato de protesto, por meio da representação das próprias atitudes pelas quais os homoafetivos são mais recriminados: o ato sexual.

Já na década de 90, uma das obras de destaque por compor uma formação discursiva sobre a identidade homoafetiva foi *Cinema Orly* (1999), de Luis Capucho. No livro publicado em um período de mudanças políticas para o público gay, visto que a AIDS já não era mais associada exclusivamente a esta categoria, são expostos personagens e situações comumente ocultadas da sociedade, como a prostituição, as drogas, as travestis, e as orgias ocorridas em banheiros públicos e salas de cinema. Na

narrativa, o sujeito homoafetivo é representado como alguém disposto a se livrar das amarras e dos conflitos gerados pela “ditadura heteronormativa”.

Seguindo a temática desta pesquisa, outros autores de literatura de gênero gay têm exposto o temor da solidão em suas obras por meio de diversas perspectivas, como observamos em *Trem Fantasma*, de Carlos Hee (2002). Nesta obra, o autor desenha o universo gay da década de 80, enfatizando a necessidade desenfreada que os sujeitos homoafetivos representados possuíam de estar em festas e em relações sexuais desmedidas. Em *Matéria Básica*, de Márcio El-jaick (2007), Pedro é um homem de meia idade que sofre por não conseguir estabelecer relações duradouras, e passa a aceitar a solidão como seu lamentável destino. Nelson Luiz de Carvalho (2007), em *Apartamento 41*, mostra com detalhes a carência de amizades vividas por gays, acostumados a vagarem sozinhos em espaços públicos em busca de sujeitos capazes de os “libertarem” do isolamento.

Como se não bastasse o preconceito lançado sobre os livros de temática gay, Antonio de Pádua se assume publicamente como negro, paraibano e homoafetivo. Características que alocam sua produção em uma suposta posição de desigualdade. Por outro lado, não podemos ignorar a visibilidade que ele, enquanto pesquisador, possui nas discussões acerca de gênero e sexualidades.

Analisar o texto literário de um estudioso da área de gênero e sexualidades possibilita refletir sobre a atualidade do lugar em que se encontra o homoafetivo em uma sociedade de grupos dinâmicos e instáveis. Os estudos “sobre gênero contribuem para um saber cumulativo, para uma teoria geral da cultura e da sociedade ancorada no cerne do social”, refletem Armand Mattelart e Érik Neveu (2003, p.165).

Desse modo, acreditamos na importância do exame do texto literário em estudo, o qual pode revelar se há evidências de uma homoafetividade determinante no modo como o sujeito interpreta e vivencia o estado de solidão. Tal processo também ajudará a identificar a forma peculiar com que a obra figura o universo gay, não apenas identificando-o como tal, mas se aprofundando nas especificidades elegidas pelo autor para representá-lo. Nesse sentido, a pesquisa problematizará o narrador, questionando seu local de fala, o que busca e reivindica.

Não sendo possível esgotar a análise de todos os níveis de sentido existentes no romance, nomeamos quatro categorias formais, de diferentes níveis, a serem examinadas: (a) narradores; (b) personagens, (c) espaços ficcionais e (d) enredo (este último também englobando as subcategorias “linguagem” e “tempo ficcional”). No processo de exame,

investigaremos como se manifestam a solidão e a homoafetividade em cada uma das categorias citadas, no propósito de averiguar uma possível correlação entre elas e, caso isso venha a se comprovar, identificar os indícios do modo como o sujeito gay lida com a própria homoafetividade.

Todavia, antes de executarmos tal proposta, é primordial compreender o conceito de “solidão”, sentimento ambivalente, dúbio, aparentemente simples, mas extremamente complexo, visto ser capaz de despertar o melhor e o pior de cada homem, bem como indagar o que é e como se estabelece a homoafetividade, outra nomenclatura que incide em teorias controversas, escorregadias e delicadas, devido às muitas suposições e poucos veredictos.

Esse procedimento será realizado no primeiro capítulo, o qual aborda a solidão, predominantemente, por meio da Psicanálise de Sigmund Freud (1973) e de Françoise Dolto (1998); a homoafetividade, por sua vez, será problematizada por teóricos como James Green (2000), Denílson Lopes (2002) e Jonathan Ned Katz (1996). Neste capítulo também, apresentamos a obra do escritor Antônio de Pádua, e traçamos um breve panorama histórico sobre a evolução das categorias narrativas “narrador”, “personagem” e “espaço”, norteados, principalmente, pela perspectiva de Santos e Oliveira (2001).

Após fomentarmos a revisão bibliográfica acerca das principais terminologias aqui adotadas, iniciaremos, no segundo capítulo, a análise do texto ficcional com base em cada um dos três elementos narrativos teorizados no primeiro instante. A ideia é que, se forem constatados vínculos entre a condição de sujeito gay e a solidão – justificada pelo narrador como proveniente de um término de relacionamento amoroso – no homoafetivo representado em *Mosaicos Azuis Desejos*, poder-se-á falar em *solidão gay*, caracterizada pela injunção ao isolamento físico e/ou psíquico dos identificados pela orientação sexual homo. Caso contrário, a solidão será neutra, comum a qualquer indivíduo, e o gênero de pertença do protagonista não interferirá nas resultantes obtidas das análises.

O terceiro capítulo procede às análises desenvolvidas no segundo e expõe os resultados obtidos através da interpretação do enredo da obra, o qual revela o destino encontrado pelo protagonista – e suas implicações – após extremo desamparo. Esta etapa também é compreendida por análises contempladoras da linguagem romanesca e do tempo ficcional na obra de Antonio de Pádua.

O trabalho encerra com as “Considerações – Paisagem Final”, dividida em quatro partes: “Vozes de liberdade”, destinada a avaliação do que fora constatado nas análises dos narradores; “Do contato do leitor com os *outros* imaginados”, a qual se relaciona ao

que fora abordado acerca das personagens; “Estrangeirismo territorial”, para as conclusões referentes ao espaço ficcional e, para terminar, “O fim da solidão”, relacionado ao debatido sobre o enredo, o tempo e a linguagem da obra.

Anexo à pesquisa, um levantamento sobre o percentual de pesquisas depositadas no banco de dados da CAPES sobre os temas “solidão” e “homoafetividade” (Apêndice 1) e uma entrevista realizada com o escritor (Apêndice 2) finalizam o trabalho acrescentando não a verdade sobre a obra analisada, mas uma nova “peça” de sentido ao “mosaico” de interpretações críticas construídas em torno do referido texto literário.

## CAPÍTULO 1

---

## *Descobrimo as peças do mosaico*

Em suma, todo o problema da vida é este:  
 como romper a própria solidão,  
 como comunicar-se com os outros.  
**Cesare Pavese**

### *1. Quando a solidão acontece...*

O desejo de descobrir as possibilidades de configuração da solidão no homoafetivo surgiu após constarmos ser este tipo de sujeito constantemente representado na obra ficcional de Antonio de Pádua, com ainda mais intensidade, particularmente, no romance *Mosaicos Azuis Desejos*. A pintura do homem que ama homens enquanto um ser solitário, no entanto, tem sido constatada em várias narrativas da literatura de temática gay.

Seja em *O retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1891), *Morangos Mofados* (Caio Fernando Abreu, 1982) ou *O segredo de Brokeback Mountain* (Annie Proulx, 1997), os assuntos abordados neste tipo de narrativa (como o hedonismo, as drogas, o sexo casual, o preconceito e a irreverência) são todos permeados pela presença inquestionável da solidão, apesar de quase sempre ela aparecer ofuscada por temáticas mais factíveis e polêmicas<sup>5</sup>. Este aspecto aparece de maneira enfática nas obras de Antonio de Pádua,

---

<sup>5</sup> As demais obras de temática homoafetiva em que foram constatadas a presença da solidão em personagens gays, ainda que esta sensação de desamparo não se apresentasse como tema principal das narrativas, foram: *Abjetos: Desejos*, em que o sexo sem compromisso é ponto norteador dos contos (SILVA, 2010a); *Apartamento 41*, o qual trata prioritariamente de um homem que abandonou um casamento heterossexual para dar vazão ao desejo gay (CARVALHO, 2007); *Amores no masculino* prioriza a descoberta da homoafetividade por André, um rapaz de vinte e cinco anos (RANZATTI, 2006); *Cão danado solto na noite* delinea uma conflituosa relação de incesto entre irmãos (TOMÉ, 1999); *Cinema Orly* revela com mais afinco as experiências perigosas de um frequentador de um cinema erótico do Rio de Janeiro (CAPUCHO, 1999); *Eis o mistério da fé* reúne pequenas narrativas sobre o desejo e a repressão religiosa (SILVA, 2009); *Entre nós* agrupa contos de temática gay de diferentes épocas, os quais retratam a evolução do modo como o homoafetivo tem sido representado na literatura brasileira (RUFFATO, 2007); *Matéria básica* expõe as dificuldades enfrentadas por um gay maduro ao apaixonar-se por homens mais jovens (EL-JEICK, 2007); *Mens dois pais* é um livro dedicado ao público infantil, de caráter didático, acerca das novas configurações do núcleo familiar (CARRASCO, 2010); *O beijo no asfalto* centraliza a perseguição homofóbica a um sujeito hétero, interpretado pela sociedade como gay por ter sido flagrado beijando um homem atropelado (RODRIGUES, 2008); *O bom crioulo* relata de modo mais incisivo a paixão trágica entre os marinheiros Amaro e Aleixo em pleno século XIX (CAMINHA, 2008); *Olívia tem dois*



principalmente em *Mosaicos Azuis Desejos*, a qual, apesar de girar em torno das inúmeras desventuras amorosas sofridas por Mário, acaba por centralizar o tema do desamparo.

São poucas as pesquisas acadêmicas a tratarem da solidão do sujeito gay (ver Apêndice 1). Isto não deixa de parecer paradoxal quando se verifica a insistência de artistas – muitas vezes inconscientemente – em tratar desse assunto. Tampouco, quando constatamos a existência de várias pesquisas sobre solidão, sempre observadas das mesmas perspectivas clássicas e hegemônicas, contempladoras prioritariamente das práticas e dos sujeitos heterossexuais.

Diante do exposto, não é difícil compreender a importância de um estudo mais aprofundado acerca da solidão na vida de sujeitos homoafetivos. Trabalhos no Brasil sobre esta temática, como expõem os dados do Apêndice 1, são praticamente inexistentes. A carência de pesquisas nessa área se estende, inclusive, à restrita variedade dos escritores contemplados, os quais são eleitos por um tipo de “cânone gay”: ao instituir dois sulistas (Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll) como únicos representantes do que é produzido na literatura de temática homoafetiva brasileira, nossa fortuna crítica se torna limitante, unilateral, com tendência a enxergar o homoafetivo e sua literatura representante de maneira rasa. Examinar a solidão nos gays representados em *Mosaicos Azuis Desejos*, obra de um escritor pertencente e inserido a/na cultura nordestina, é, portanto, contribuir – ainda que em uma escala irrisória – para o alargamento dos sentidos daquilo que entendemos por solidão, homoafetividade e literatura de temática gay.

---

*papais*, voltado para crianças, aborda as dificuldades e soluções encontradas por uma garota criada por dois homens (LEITE, 2010); *O terceiro travessero* tem como trama principal a relação afetivo-sexual entre dois rapazes e uma moça (CARVALHO, 2005); *Sobre rapazes e homens* é uma compilação de curtas narrativas de teor erótico, para a qual o desejo gay surge como principal assunto explorado (SILVA, 2006); *Toda nudez será castigada* é um texto dramatúrgico, o qual representa os entraves sexuais vivenciados por Herculano e Serginho, membros de uma família conservadora (RODRIGUES, 2005); *Trem fantasma*, ambientado na São Paulo dos anos 80, reconstrói o universo de prazeres intensos vivenciados pelos gays daquela época (HEE, 2002); *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, não diferente, pinta homoafetivos em busca de aventuras sexuais enérgicas e efêmeras (SILVA, 2007) e *Solidão continental* (NOLL, 2012) descreve a trajetória de um professor sem nome, em fuga, sem saber ao certo o que almeja nem para onde quer chegar.

## *1.1. Solidão: todo o inferno está contido nesta única palavra<sup>6</sup>*

Para o protagonista de *Mosaicos Azuis Desejos*, a solidão é o prelúdio de uma vontade devastadora de se encontrar com outras pessoas:

O meu pau quer dar sinal de que precisa fazer algo para aliviar o sentimento de solidão orgânica. Há tanto tempo sozinho. Preciso de um abraço, de um carinho, de alguém com quem conversar. Meus pés estão frios, mas é de solidão. (MAD, p. 19).<sup>7</sup>

Essa sensação de incompletude é sentida por Mário ao longo de todo o romance de maneira oscilante, mas sempre progressiva. A necessidade de encontrar alguém para o compartilhamento do ato sexual é constantemente interpretada pelo protagonista como algo vital e, por não ser realizada, torna-se fonte de seu estado solitário (“O meu pau quer dar sinal de que precisa fazer algo para aliviar o sentimento de solidão orgânica”). O incômodo gerado pela ausência física e/ou afetiva de outras pessoas no cotidiano desta personagem é experimentado de maneira tão negativa, que cada instante desacompanhado passa a ser contabilizado como uma “dose” a mais para a sua penitência: “Há tanto tempo sozinho. Preciso de um abraço, de um carinho, de alguém para conversar”.

Como se já não tivesse sido claro o suficiente em seu desabafo para o leitor, Mário faz uso de uma metáfora capaz de fortalecer ainda mais a ideia do quanto tem sofrido com o desamparo: “Meus pés estão frios, mas é de solidão”. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 695), o pé é o “símbolo de partida e de chegada” e, nesse sentido, os pés de Mário “estão frios” porque suas relações interpessoais também estão. Representantes da paralisia da personagem e da inércia de sua intimidade com as outras pessoas, os pés também são reflexo, na visão da Psicanálise, de sua vida sexual que não é “quente”, ativa, mas “fria” e estagnada, posto que: “Segundo alguns psicanalistas (Freud, Jung, etc.) o pé teria também uma significação fálica” (CHAVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 695).

Todavia, antes de lançar qualquer julgamento à personagem em questão, é preciso descobrir que esta necessidade de compartilhamento sentida por Mário é inerente à raça

---

<sup>6</sup> O título é uma referência direta a uma máxima de Victor Hugo, o qual expressa um sentido apenas negativo da solidão, em ressonância ao representado em *Mosaicos Azuis Desejos*.

<sup>7</sup> Uma vez ser o objeto desta pesquisa a obra de um escritor que também é pesquisador, para evitar possíveis contradições, utilizaremos a abreviação “MAD” (*Mosaicos Azuis Desejos*) sempre que as citações presentes no texto forem provenientes do romance aqui analisado.

humana. Dificilmente conseguiríamos viver sem dividir nossas emoções, anseios e temores. Uma experiência que provoque medo, por exemplo, é bem mais fácil de ser superada se estivermos na companhia de outro sujeito que participe do mesmo evento. Desse modo, no objetivo de compreender o protagonista de *Mosaicos Azuis Desejos*, realizamos, nos parágrafos seguintes, um breve panorama do que já fora postulado pela Psicanálise e pela Sociologia acerca do sentimento de solidão.

Durante os primeiros anos de vida, a dependência do outro é tão intensa, que só conseguimos permanecer vivos se não estivermos sozinhos. Nosso corpo se desenvolve graças aos que contribuíram para nosso crescimento, mas a necessidade de se ter alguém por perto, mesmo depois de independentes, dificilmente se esvai. É por isso que, em todas as épocas e culturas, as vidas de homens e mulheres tendem a se conectar com as de outros seres humanos para consolidar relações – seja pela construção da família, do estabelecimento de amizades ou da vivência em comunidade. Estamos destinados ao compartilhamento de nossa própria existência.

Por meio da interação com o outro, determinamos quais posições e locais de poder ocupamos no espaço, definindo elementos que garantam a noção significativa de quem somos. Como observa Gayatri Spivak (1994, p. 188), “a solidão é estruturada pela representação dos outros ausentes”. Quando não estamos diante de sujeitos que representam o conforto da troca afetiva, sentimo-nos sozinhos. Mas o que ocorre quando ficamos desacompanhados? Quais fatores situacionais ou psicológicos despertam quando nos percebemos na presença de apenas nós mesmos?

Pensadores, na Grécia Antiga, já buscavam respostas para esta problemática causadora do mal estar de Mário. Para Aristóteles (2006, p. 13), o homem é um ser social. Segundo o filósofo, a capacidade de falar não só nos diferencia dos animais como também cria a necessidade de nos aproximar de outros seres humanos. A fala também é, portanto, social, e por meio dela exteriorizamos julgamentos e noções morais; posicionamentos basilares para a constituição da família, da cidade e da sociedade. Ainda de acordo com o discípulo de Platão:

As primeiras uniões entre pessoas, oriundas de uma necessidade natural, são aquelas entre seres incapazes de existir um sem o outro, ou seja, a união da mulher e do homem para perpetuação da espécie (isto não é resultado de uma escolha, mas nas criaturas humanas, tal como nos outros animais e nas plantas, há um impulso natural no sentido de querer deixar depois de indivíduo um outro ser da mesma espécie). (ARISTÓTELES, 2006, p. 14).

Na perspectiva do antropólogo Robin Dunbar (*apud* COSTA, 2011, p. 46), em algum momento da Pré-História, a relação com estranhos passou a ser necessária.

Provavelmente, isso aconteceu no momento em que grupos de homínídeos começaram a se fixar em uma mesma região e viver em grupos cada vez maiores. Desta maneira surgiu a forma mais primitiva de amizade, a qual passou a fornecer um tipo de suporte social para os primatas. Aristóteles (2006, p. 35), mesmo sem saber desse dado com exatidão, acreditava que nem mesmo o homem das cavernas conseguiria viver só. Em uma de suas máximas, ele afirma: “o sujeito que não consegue viver em sociedade, não participa do Estado ou é autossuficiente, trata-se de uma besta selvagem ou de uma divindade”.

Nossa cultura não enxerga a solidão como algo normal ou natural. Isto se apresenta porque não há desenvolvimento humano sem laços e vínculos entre os diversos grupos sociais. São eles os contribuintes da evolução ou involução de nossa espécie; ruptura ou continuidade. Por isso, os conceitos relacionados ao estado de se sentir sozinho não sofreram grandes alterações durante o desenrolar dos séculos.

O sentimento de solidão pode ser provocado pela ausência de pessoas no meio de convívio de um determinado sujeito ou por relações conflituosas. Essas últimas não exigem afastamento do convívio social, uma vez que o sentimento de abandono se caracterizará pela ausência de identificação com as pessoas com as quais se partilha o mesmo espaço de frequência. Sensações intensamente vivenciadas por Mário, o qual não consegue estabelecer duradouras relações de afeto com as pessoas a sua volta e sente-se, constantemente, sozinho em meio à multidão:

E sabia, ali, olhando aqueles garçons, que não se tratava de nenhuma epifania à Clarice Lispector, mas tão somente uma constatação de quem está infeliz, sozinho feito alienígena ou marciano, desprovido de qualquer calor humano e tentando projetar o seu desejo num sujeito qualquer que queria dividir uma companhia, um pedaço de conversa, um restinho de dia que se lançou noite adentro e exige o exílio momentâneo da carência que abate o indivíduo. (MAD, p. 25).

A solidão faz Mário sentir-se estranho, diferente, anormal, “feito alienígena ou marciano”. Experiência que não o permite enxergar nada de positivo no contexto do qual faz parte, e o simples contemplar de garçons revela-lhe a fragilidade de suas relações interpessoais: assim como os funcionários dos restaurantes são preparados para atender e servir clientes sem que, para isso, necessitem desenvolver vínculos afetivos ou sexuais com eles, Mário, por mais que interaja diariamente com outras pessoas, não consegue estabelecer ligações duradouras e significativas. Tal constatação o deixa em estado de infelicidade, ao ponto dele desejar um “sujeito qualquer” para resgatá-lo do “exílio momentâneo”.

Assim como o amor, a solidão é bastante subjetiva, e os teóricos ainda não encontraram uma definição que seja amplamente aceita por todos. Ainda que para Mário ela seja um sentimento funesto, a sensação de isolamento pode ser considerada positiva e negativa, dependendo do contexto em que ocorra. Porém, a maioria dos especialistas concorda com um aspecto: a solidão, em todos nós, seres humanos, começa a ser experimentada na mais tenra idade.

Octavio Paz (1992, pp. 175-6) – escritor mexicano, um dos pioneiros na teoria sobre a solidão, ao escrever *O Labirinto da Solidão*, em 1950, época em que o mundo estava abalado com os impactos recentes da Segunda Guerra Mundial – descreve um panorama a partir da perspectiva da história e da identidade do povo mexicano. Apesar de sua obra reputar-se a seu país, suas notações são capazes de ultrapassar o referente nacional:

Ao nascer, rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. Nossa sensação de viver se expressa como separação e ruptura, desamparo, queda num âmbito hostil ou estranho. À medida que crescemos, esta sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão. E, mais tarde, em consciência: estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a ultrapassar nossa solidão e a refazer os laços que, num passado paradisíaco, nos uniam à vida.

A compreensão mais universal da solidão, bem como a teoria mais direcionada para este sentimento, teve como fonte a devastação causada pela Segunda Guerra. Em seu livro, Paz (1922) analisa os prejuízos causados aos mexicanos após o fim da luta entre as nações mundiais, e descobre que, como uma das consequências, a sensação de desamparo se alastrou por todo o território do México, expondo a capacidade da solidão se realizar em um plano coletivo.

Em termos globais, Vicentino (Cf.: *et al*, 2002, p. 516) constata que a Segunda Guerra Mundial deixou um saldo devastador: mais de trinta milhões de feridos, mais de cinquenta milhões de mortos e um custo material superior a um bilhão e trezentos milhões de dólares (em dólares de 1945, mais valorizados que os de hoje). Com o mundo em ruínas, o genocídio trouxe a sensação de abandono para os sobreviventes. O sentimento de impotência e incompletude dominou os mais diversos tipos de civilização, e a solidão deixou de ser um estado individual para ser vivenciada no coletivo.

A ideia apresentada por Paz (1992) de que a primeira sensação de vazio, uma das características comumente associada à solidão, ocorre quando ainda somos crianças é postulada por Sigmund Freud (1973, pp. 75-6), popularmente conhecido como o Pai da

Psicanálise<sup>8</sup>. Para o psicanalista, a solidão começa a se estabelecer no homem quando lutamos para renovar o prazer que sentimos em nossa primeira e mais vital atividade: a amamentação. É por meio dela que entramos em contato físico de maneira mais íntima com a pessoa que nos acolheu em seu interior por cerca de nove meses. Portanto, esta ação simboliza para o bebê não apenas a reativação da memória afetiva, mas através da alimentação materializa, definitivamente, a mais antiga sensação de prazer. O seio materno se torna, deste modo, o primeiro objeto sexual da criança.

Segundo a também psicanalista Françoise Dolto (Cf.: 1998, p. 13), a mãe passa a ser legitimada pelo bebê não só por saciar as suas necessidades, mas por fazê-lo perceber que alguém em particular sempre o encontra e o reconhece. O pai, por outro lado, será assimilado como o sujeito que, ao estar presente, intensifica na mãe o estado de segurança, conforto e felicidade. Por isso nem todo genitor é aceito emocionalmente pelo filho como sendo o seu pai, explica a pesquisadora.

À medida que vai crescendo, o bebê formula uma ideia total de quem é a pessoa fornecedora de sua satisfação, período no qual o instinto do infante deixa de atribuir ao seio materno características sexuais e busca novos referenciais de prazer. Desloca-se o significante (objeto) do investimento libidinal. Ainda recorrendo a Freud (Cf.: 1973, pp. 75-6) lembramos seu papel pioneiro na descoberta de que a sexualidade se faz presente no ser humano desde os primórdios de sua existência, quando, após a amamentação, passa a agir por meio do *autoerotismo*<sup>9</sup>.

Nessa fase, é comum crianças colocarem o dedo na boca para chupá-lo ritmicamente, ou reterem as fezes até que seu acúmulo provoque violentas contrações musculares, para, quando passarem pelo ânus, poderem produzir grande excitação na membrana mucosa, gerando sensação intensa de dor e satisfação.

Octávio Paz (Cf.: 1992, p. 183) acrescenta que neste período também é comum as crianças aderirem à representação lúdica. É por meio de brincadeiras recriadoras de fatos, que buscam reproduções equivalentes ao objeto sexual perdido. Nesse estágio, é muito comum vermos meninos e meninas utilizando a fala como uma atividade criadora de diferentes realidades.

---

<sup>8</sup> Jonathan Culler (1999) define a Psicanálise como uma modalidade clínica fundada na interpretação e na teorização sobre a linguagem, a identidade e o sujeito. O sujeito estaria, portanto, em constante relação com a linguagem, de modo que o tratamento de sua psique se tornaria possível por meio do diálogo com um psicanalista.

<sup>9</sup> Busca de sensações de prazer através do próprio corpo, únicas capazes de aliviar a ansiedade causada pela *falta do objeto*. (Cf.: FREUD, 1973, pp. 75-6).

Para Françoise Dolto (1998, p. 56), quando o umbigo marca o interdito do corpo-a-corpo entre o bebê e a mãe, o rosto passa a ser lugar da linguagem, e suas saídas lugares de expressão do desejo. Com o fim do corpo-a-corpo nutritivo marcado pelo desmame, as mãos e a motricidade continuam sendo “lugares de laços táteis e de cumplicidade terna de corpo-a-corpo, enquanto a linguagem é mediadora codificada dos desejos e das necessidades da criança”. Esse período também é marcado pela imposição da figura paterna, a qual desempenhará a função de lançar a criança nos códigos éticos e culturais.

Através dos primeiros artifícios atrelados ao uso da linguagem (que nesse estágio da infância se resume a choros prolongados), o infante tenta exterminar a sensação de desespero. Os anos se passam e a impressão de ter sido abandonado ou de ser estranho em seu próprio ninho só aumenta. “A casa começa a representar a solidão por causa da resolução do complexo de Édipo: Mamãe é do papai. Em casa estou sozinho”, colabora Dolto (1998, p. 189).

Por conta dessa repressão parental, a qual delimita, inclusive, os espaços internos do lar onde o infante se desenvolve, a criança sente a necessidade de, com fantasia e criatividade, edificar um universo imaginativo por meio da linguagem e assim confortar sua solidão. Mecanismo que observamos em um clássico da literatura universal, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (2008, p. 136), pois que a protagonista é uma astuta menina fabuladora de inúmeras aventuras no desejo de fugir da monotonia de sua realidade:

O baralho todo se levantou no ar e veio voando para cima dela. Alice soltou um gritinho, meio de medo e meio de raiva, e tentou se defender, dando tapinhas nas cartas. Mas descobriu que estava deitada perto da margem do rio, com a cabeça no colo da irmã, que carinhosamente tirava algumas folhas secas que tinham voado das árvores e caído no rosto dela.

Mesmo quando emerge de sua fantasia e percebe que já não está no *País das Maravilhas*, Alice continua a crer que de fato esteve lá. Conscientemente, ainda não desconfia da eficácia mágica de seus instrumentos para conter a solidão. O conflito nasce, portanto, quando a criança deixa de acreditar no seu poder inventivo, no pacto ficcional e/ou no mundo de encanto construído. Isto ocorre com a chegada da puberdade, fase em que a maturação dos caracteres sexuais passa por um processo de aceleração, em que os sentimentos de medo e angústia condicionam a solidão que se estabelece. Segundo Freud (1973, p. 118),

os processos da puberdade estabelecem a primazia das zonas genitais; e, no homem, o pênis, que tornou-se agora capaz de ereção, pressiona

insistentemente no sentido do novo objeto sexual – a penetração numa cavidade do corpo que excita sua zona genital.

É nesta ocasião que o processo de encontrar um objeto (para o qual foram feitas preparações desde a mais tenra infância) finalmente se completa (pelo menos, aparentemente a sensação de completude é atualizada). Aliviar as tensões por meio do autoerotismo ou da imaginação já não é mais satisfatório. Apenas o encontro de um novo objeto sexual é capaz de interditar a solidão e restaurar a “felicidade perdida”.

Para Octávio Paz (1992, p. 183), a adolescência é o período em que o homem adquire pela primeira vez consciência de sua singularidade. Mas com a consciência extrema de si, a adolescência só pode ser superada com a entrega, com o esquecimento de si pelo outro. É por isso que esta fase é marcada tanto pela solidão quanto pelo florescimento das relações mais ativas. A imagem do tradicional adolescente tímido, solitário, introspectivo, fechado em seu próprio mundo, facilmente se desintegra com o encontro de outros jovens que dançam, se divertem e andam em grupo: “Por isso, a adolescência não é apenas a idade da solidão, é também a época dos grandes amores, do heroísmo e do sacrifício”.

Nessa fase da vida, o ser humano começa a se deparar com rupturas capazes de representar verdadeiros dramas emocionais. Se na infância, quando um amiguinho ou um bichinho de estimação partia, a dor do abandono durava algumas horas, na juventude, ser deixado para trás pode gerar uma sensação de desamparo capaz de se estender por meses. Até anos.

O desejo de encontrar um grande amor, a partir da relação de objeto, é frequente ideia que sustenta a tese de completude, difundida no Ocidente na perspectiva do amor romântico criado no final do século XVIII.

Para Anthony Giddens (Cf.: 1992, pp. 51-2) o amor nesses termos se caracteriza pelo rompimento com a sexualidade, embora a abarque: o sujeito busca uma pessoa que seja capaz de lhe conferir segurança psicológica, sem dar sinais de que colocaria em risco a relação no futuro, o que, na perspectiva da Psicanálise, estaria para o reencontro com a representação da fonte primordial de prazer, o seio materno.

Se na adolescência o desejo de comunhão com o objeto sexual se instala no sujeito, na maturidade os sintomas dessa necessidade adquirem maior extensão. Assim,

a frequência com que agora encontramos esta espécie de solitários indica a gravidade dos nossos males. Na época do trabalho em comum, dos cantos em comum, dos prazeres em comum, o homem está mais só do que nunca. O homem moderno não se entrega a nada do que faz. Sempre uma parte de si, a mais profunda, permanece intacta e alerta. (PAZ, 1992, p. 184).



Em *A solidão da cidadania*, o sociólogo Alberto Oliva (2000, p. 13) corrobora o pensamento de Octávio Paz ao afirmar que as relações interpessoais na contemporaneidade estão cada vez mais fragilizadas, porque têm procurado se firmar em fatores superficiais. De acordo com o autor, os relacionamentos estão cada vez mais seduzidos pelo fetichismo da imagem, o que nos leva a manter contatos apenas frívolos, pois “ninguém tem como se interessar por labirintos, próprios ou alheios, quando corpos esculpidos a toda hora se oferecem ao consumo do olhar ávido por prazer fácil”.

Dolto (Cf.: 1998, p. 73) é quem, no entanto, melhor sintetiza o conceito de solidão defendido ao longo deste trabalho: é uma sensação de desamparo, um sentimento inerente ao ser humano e não adianta relutar, pois ele o acompanhará, em diferentes níveis, durante toda a sua existência. Apesar de também reconhecer a existência de uma solidão positiva, a autora detém seu estudo na negativa e a classifica em dois níveis:

Há duas espécies de má solidão. Existe a má solidão depressiva e, depois, num segundo momento, existe a má solidão *a priori* agressiva, pelo sentimento de perseguição. Seja quem for o outro, supomos que ele nos rejeita, ao passo que na solidão depressiva somos nós mesmos que não nos encontramos e pedimos a outro: “Diga-me alguma coisa para que eu possa existir”. Uma solidão que pede contato e outra que o recusa. (DOLTO, 1998, 73).

Estas características são representadas nas obras ficcionais de Antonio de Pádua e vivenciadas, inclusive, pelo Mário de *Mosaicos Azuis Desejos*: gay rejeitado pelas pessoas de seu convívio e, posteriormente, por ele mesmo.

O psiquiatra George Valliant, da Universidade de Harvard, coordena um estudo sobre a saúde humana há trinta anos, e diz ter se surpreendido com os resultados de sua pesquisa nesses últimos tempos, porque sua descoberta comprova que o fator que influi no nível de saúde das pessoas não é a riqueza, a genética, a rotina, nem a alimentação, mas os amigos. Para ele, “A única coisa que realmente importa é a sua aptidão social – as suas relações com outras pessoas”.

Não é de hoje que os pesquisadores enfatizam o quanto a solidão pode ser prejudicial. A necessidade de se ter a presença de alguém por perto é tão forte que pode nos afetar durante toda a vida:

A ansiedade nas crianças originalmente nada mais é do que uma expressão do fato de sentirem a perda da pessoa que amam [...] Um adulto que se tenha tornado neurótico em virtude da insatisfação de sua libido comporta-se em sua ansiedade como uma criança: começa a assustar-se quando está sozinho, isto é, quando está afastado de alguém de cujo amor se sentira seguro, e busca minorar este medo através dos expedientes mais infantis. (FREUD, 1973, pp. 120-1).

Comportamento bastante aproximado do desempenhado pelo protagonista aqui estudado, o qual, em um momento de completa solidão, “desaprende” até hábitos básicos de higiene corporal: “Não consigo tirar as roupas de cima de mim. Elas me vestem de tal maneira que parecem fazer parte de minha pele. Grudam-se em mim e minha mente me faz acreditar que não tenho forças para sair daquela situação”. (MAD, p. 44).

Se estabelecer relações faz bem à saúde, é porque se trata de nossa natureza humana, alicerçada na cultura, a qual conduz o homem ao desenvolvimento. Nesse sentido, é preciso indagar: quais agentes ou condicionamentos induziram ou condenaram Mário ao isolamento psicossocial?

### *1.1.2. Amar e amar...*

Para entendermos em quais paradigmas os comportamentos das personagens do romance *Mosaicos Azuis Desejos* estão alicerçados, faz-se necessário um levantamento dos discursos calcificados na construção ideológica das terminologias identitárias associadas aos sujeitos estigmatizados. Compreender a homoafetividade, tão presente nas ações e no discurso do protagonista da obra, pode ser a primeira forma de chegarmos a um entendimento de como se estrutura ficcionalmente seu sentimento de solidão.

Em *A invenção da heterossexualidade*, Jonathan Ned Katz (Cf.: 1995, pp. 39-40) explica que o termo *homossexual*, surgido em oposição a *heterossexual*, foi inventado em 1868, em Berlim, pelo médico húngaro Karl Maria Kertbeny, com a finalidade de abordar com rigor aspectos da sexualidade entendida como desviante.

Antes disso, as pessoas não concebiam um universo social dividido em héteros e homos, pois a sexualidade humana não representava uma ameaça para os grupos de dominação. Só após a evidência da existência de inúmeras pessoas que se relacionavam sexualmente com outras de mesmo sexo, houve a necessidade de estigmatizá-las com um rótulo negativo, o qual automaticamente afirmava a identidade contrária ao modelo naturalizado enquanto regra.

Com a finalidade de delimitar o “normal” e o “patológico” no campo da vivência sexual, a sexologia, nova ciência ligada à medicina e à psiquiatria, surgiu na Europa em fins do século XIX, propagando um discurso médico-legal embasado em moralismo e

machismo. Para os médicos desse período, o desejo sexual era interpretado como uma força degradante que exigia controle e administração do intelecto. Era cunhada, nesse contexto, uma adjetivação motivadora de dor, tortura e perseguição de sujeitos: *homossexual*.

Ainda de acordo com Katz, o psiquiatra alemão Richard Von Krafft-Ebing popularizou o termo *hetero-sexual* para designar uma sexualidade relativa ao sexo oposto totalmente desvinculada da reprodução. O uso de Krafft-Ebing das nomenclaturas *hetero-sexual* e *homo-sexual* ajudou a tornar a diferença entre os sexos e o desejo como as características distintivas primordiais de um novo padrão social, linguístico e conceitual da sexualidade. Homo-sexual derivado do grego *homos* = igual + latim *sexus* = sexo. “Seus *hetero-sexual* e *homo-sexual* ofereceram ao mundo dois erotismos de sexo diferenciado, um normal e bom, outro anormal e ruim” (1995, p. 40), explica o pesquisador, ao tratar de uma nomenclatura que viria a dominar a perspectiva do século XX: o *homossexualismo*.

No final do século XX e início do XXI, surgiu a preocupação em reavaliar o emprego do termo homossexualismo, criado pela medicina, pois o sufixo “ismo” é até hoje utilizado como uma partícula lexical remetente à categoria de patologia<sup>10</sup>. Marcados por histórias e subjetividades impregnadas de violência, segregação, associação à doença, loucura e perversão, os vocábulo “homossexual” e “homossexualismo” nunca foram capazes de expressar com propriedade a complexidade de sentidos aos quais eles se endereçavam: pessoas normais, como os héteros, mas de sexualidade não padrão. Criou-se, assim, uma nova palavra derivacional, desprovida dos preconceitos médico-legais injuriosos: *homossexualidade*. Mais isento de discriminação e amplo em seu sentido, o termo logo foi assimilado pelas pessoas mais instruídas.

Paulo Sérgio do Carmo (2011, p. 303) nota que foi proposto, em seguida, o emprego de *homoerotismo* como sendo o mais adequado para descrever as práticas ou desejos dos sujeitos em sua pluralidade, distanciando-se ainda mais da “noção de que a orientação sexual de um *homoerótico* possa ser desvio, anomalia, degeneração, doença, ou mesmo um conjunto de comportamentos predeterminados pela sociedade”. Elaborado ainda no século XIX pelo psicanalista húngaro Sándor Ferenczi, a nomenclatura homoerotismo foi disseminada no Brasil por Jurandir Freire Costa (Cf.: 1992, p. 43), o

---

<sup>10</sup> Sabemos que o sufixo “ismo” também pode ser utilizado para compor palavras abstratas de qualquer categoria. No contexto médico-legal em que o termo “homossexualismo” fora cunhado, no entanto, a intenção era a de imprimir na nomenclatura um sentido patológico, como ocorre na palavra “alcoolismo”, por exemplo.

qual afirma ser este o termo ideal para expurgar as noções de repressão sexual carregadas pelas terminologias médicas.

A proposta terminológica desenvolvida por Denílson Lopes (Cf.: 2002, p. 21), no entanto, é a que mais se aproxima do intento buscado nesta pesquisa. Em *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, o pesquisador reforça o argumento aqui já apresentado em relação à necessidade de substituição dos vocábulos *homossexual* e *homossexualismo*, além de apresentar resistência ao uso dos termos *homoerótico* e *homoerotismo*. Para Lopes, a nomenclatura defendida por Jurandir Freire expressa uma visão pouco essencialista da relação entre pessoas do mesmo sexo, e ainda está demarcada por uma palavra que remete a toda uma tradição de práticas e prazeres associados à sexualidade: erotismo.

Depois de confrontadas e desencorajadas, as duas formas de se direcionar àqueles possuidores de atração física e emocional por pessoas do mesmo sexo, ganha uma nova derivação: o adjetivo *homoafetivo* e o substantivo *homoafetividade*.

Apesar de possuírem o radical da palavra “afeto” inserido em seus núcleos, os termos não ignoram os encontros furtivos desempenhados pelos sujeitos a quem eles se referem; assim como não se contrapõem às manifestações do amor romântico idealizado, nem ignoram as frustrações porventura vivenciadas em relações estáveis:

Para lidar com esta última questão é que defendo uma política, uma ética e uma estética da homoafetividade. Não pretendo apenas cunhar mais um termo, mas penso que falar em homoafetividade é mais amplo do que falar em homossexualidade ou homoerotismo, vai além do sexo-rei, bem como é um termo mais sensível para apreender as fronteiras frágeis e ambíguas entre a homossexualidade e a heterossexualidade, construídas no século passado, sem também se restringir a uma homossociabilidade homofóbica, como em tantos espaços sociais que foram tradicional e exclusivamente masculinos como times de futebol, internatos, quartéis e bares. Uma política da homoafetividade busca alianças para desconstruir espaços de homossociabilidades homofóbicos ou heterofóbicos, ao mesmo tempo que pensa, num mesmo espaço, as diversas relações entre homens (ou entre mulheres), como entre pai e filho, entre irmãos, entre amigos, entre amantes. (LOPES, 2002, p. 22).

Muitas são as possibilidades de vivência da homoafetividade. No sentido idealizado por Lopes (Cf.: 2002, p. 23), ser homoafetivo é, antes de tudo, afirmar-se cultor de um afeto que, ao invés de distanciar os diferentes e acentuar a segregação, redefine práticas do cotidiano através de um posicionamento político, reflexo da ética de um sujeito plural, para quem ser gay é apenas um modo de existir.

Realizado este panorama conceitual dos termos científicos cunhados pelos pesquisadores do amor entre iguais, evidenciamos a preferência em utilizar as nomenclaturas *homoafetivo* e *homoafetividade*, por estarem em consonância com a obra

analisada e com as noções mais politizadas que possuímos acerca do universo gay. Elegemos, pois, as definições operacionais sugeridas por Denílson Lopes, para quem o afeto surge no cerne das relações articuladas por tais sujeitos.

Afeto que, em um momento longínquo da história, protegeu a prática homoafetiva de críticas insidiosas. Por cerca de dois séculos (VI a.C. e o início de IV a.C.) floresceu na Grécia Clássica a concepção de um termo conhecido por *efebia*. Sobre este fenômeno peculiar, caracterizado pela iniciação de um menino por um homem adulto em sua vida sexual e social, notemos:

A efebia – relação homossexual grega básica – se dava entre um homem mais velho e um jovem. O jovem tinha qualidades masculinas: força, velocidade, habilidade, resistência e beleza. O mais velho possuía sabedoria, experiência e comando. O efebo – púbere – entregue a um tutor se transformava em cidadão grego. Era treinado, educado e protegido. Ambos desenvolviam paixão mútua, mas sabiam dominar essa atração. Esse controle era a base do sistema da efebia. Havia sexo, mas quando o efebo crescia e se tornava um cidadão grego, deixava de ser o amante-pupilo e tornava-se amigo do tutor; casava-se, tinha filhos e buscava seus próprios efebos. (LINS, 2012, p. 64).

No segundo volume de *História da Sexualidade*, Michel Foucault (1998, p. 173), ao tratar dos gregos, expõe que na Grécia Antiga “as relações entre rapazes mais jovens eram consideradas totalmente naturais e até mesmo parte de sua condição”. As qualidades masculinas atribuídas ao vigor físico do jovem, assim como a sabedoria imanente do sujeito mais velho, são facilmente encontradas em personagens de *Mosaicos Azuis Desejos*, como observaremos no segundo capítulo deste trabalho.

Das terminologias populares criadas para designar homoafetivos, a única apropriada para os fins desse trabalho é o registro de origem inglesa *gay*, atualmente grafado de maneira aportuguesada (*guei*) por alguns ativistas desejosos de expor a assimilação e a apropriação da palavra estrangeira no Brasil.

De acordo com James Green (2000, p. 324), em *Além do carnaval*, este termo começou a ser utilizado nos Estados Unidos em 1920, como um código utilizado para reconhecimento entre os próprios homoafetivos, ato na época viabilizado pelo sentido original da palavra, o qual designa a capacidade de ser ou estar “alegre”. Nesse contexto, jornalistas brasileiros nos anos 60, já familiarizados com as duas conotações da palavra inglesa, traduziram-na como “alegre” e usavam-na para significar homoafetivo. Só em 1969, em Nova York, o termo *gay* passou a ser utilizado em um sentido mais político, quando houve uma rebelião no bar Stonewall, particularmente frequentado por defensores da diversidade, os quais exigiram liberação de afeto entre iguais nos Estados Unidos e, em seguida, nas Américas.

Por ter sido um termo criado pelos homoafetivos, para os homoafetivos, e ter sido posteriormente utilizado politicamente como afirmação de uma identidade, escolhemos o registro *gay* como uma das possibilidades de referência aos sujeitos que se atraem por outros de mesmo sexo<sup>11</sup>.

Mas nem só a palavras científicas ou a termos originados em positivas expressões pré-existentes os homoafetivos foram relacionados. Pelo fato de o *gay* ter sido – e ainda ser – socialmente condenado, o léxico destinado à sua referência já explorou o campo semântico do universo das bestas e da escatologia. Ainda de acordo com Green (Cf.: 2000, p. 64), no Brasil, as palavras “puto”, “fresco”, “pederasta”, “bicha” e “viado” foram utilizadas com frequência pelo povo, sempre que desejavam diminuir, ridicularizar, agredir ou humilhar um homem praticante de sexo com outro homem:

A palavra viado é tão pejorativa que às vezes símbolos alternativos eram usados para evitar o termo. Por exemplo, o jogo do bicho, que data do fim do século XIX, utiliza o número 24 como uma possibilidade de aposta. Cada número corresponde a um animal, e o 24 é o veado. Portanto, para insinuar que uma pessoa é homossexual, podia-se chamar a pessoa de ‘vinte e quatro’. Esse valor numérico possui tantas associações negativas que algumas pessoas preferiam usar a expressão ‘três vezes oito’, para evitar o número 24. [...] *Bicha*, outro termo para homem efeminado que mantém relações sexuais com outros homens, foi criado nos anos 30. [...] Uma explicação para a origem do termo como uma expressão endógena da subcultura homossexual é a de que ele seria uma adaptação espirituosa da palavra francesa *biche*, que significa corça, feminino de veado. (GREEN, 2000, p. 145).

Expressões carregadas de uma ideologia ultrajante, não pelo referente a que se remete, mas pelas práticas e intenções consideradas pérfidas dos que as realizam. Como confessa o Mário de *Mosaicos Azuis Desejos*, ser identificado por terminologias preconceituosas abala o estado emocional e ressignifica a ideia que o sujeito tem de si:

As inscrições com que te rebatizam, te lançam centímetros abaixo da lama remexida no chão ainda a ser expurgo: ‘viado’, mulherzinha, pederasta. Cada sílaba pronunciada te toca a alma, ferindo-te como a rasgar tua pele. (MAD, p. 12).

Tais assuntos, pois, estão marcadamente implicados no modo como o protagonista da obra em estudo lida com o fato de não corresponder às necessidades da Ordem heterossexual.

### *1.1.3. Do autor, dos textos*

<sup>11</sup> Não aderimos ao aportuguesamento *guei*, como tem feito João Silvério Trevisan (2011), por acreditarmos que a terminologia inglesa já fora internalizada e cristalizada pelos falantes e pela lexicografia brasileira.

Um surdo que encontra no tato a única forma de comunicar os desejos que sente por outro rapaz (No conto “Esquema G:”, em *Sobre rapazes e homens*, de 2006); um menino que choca uma sala de aula inteira ao responder para a professora de português que a forma ativa de um verbo estaria presente na frase “Hernandez come Alejandro” (“Agente da passiva”, no mesmo livro); dois homens que se encontram em um enterro e, esquecendo-se das homenagens ao morto, se deslocam para trás de lápides no intuito de saciar o desejo que os consumia (“Hodie ego cras tibi”, em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, de 2007); um filho que amputa o pênis do próprio pai e implanta uma vagina em seu lugar (“Sobre meninos e homens”, em *Eis o mistério da fé*, de 2009); uma mãe que oferece o primogênito sexualmente para o marido na tentativa de manter o casamento (“Ofício da madrugada”, em *Abjetos: Desejos*, de 2010a); padres que se reúnem misteriosamente no interior de uma igreja para declararem um ao outro um amor inadmissível para a doutrina da qual fazem parte (“O Segredo”, também em *Abjetos: Desejos*); amigos que promovem um “beijaço”<sup>12</sup> gay ao serem expulsos de uma festa de aniversário na casa de uma família conservadora e tradicional (No 15º capítulo de *Mosaicos Azuis Desejos*: “Há três amigos, somente três amigos”); uma senhora que, após a sua morte, recebe do Vaticano a titulação de Santa, sem que ninguém saiba que a virtuosa é, na verdade, uma travesti (No 3º capítulo de *Tal Brazil, Queer Romance*: “Tal Brazil, queer sujeitos”, de 2012). Esses são apenas alguns exemplos das situações e personagens formadoras do universo ficcional das obras do escritor em análise neste trabalho.

Antonio de Pádua escreveu seis obras ficcionais. A escolhida para investigação nesta dissertação, *Mosaicos Azuis Desejos*, foi escrita e publicada em 2011, quando ele tinha quarenta e um anos. Ao todo publicou, entre 2006 e 2012, quatro livros de contos e dois romances. Essa rapidez com que escreve suas histórias tem se refletido com frequência em seu estilo. Seja por meio do uso constante de um narrador intenso, apaixonado – quando não agressivo –; ou de em tom confessional, de desabafo, como o de quem narra movido pelo impulso de expelir algo indigesto –, suas ficções plasmam a urgência que possui o autor em denunciar as injustiças por ele observadas.

---

<sup>12</sup> O termo “beijaço” tem sido utilizado por ativistas do movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) para designar o ato de protesto em que casais gays se reúnem para beijar dentro ou diante de um lugar em que a homoafetividade tenha sido reprimida. No Brasil, a expressão foi cunhada em 3 de Agosto de 2003, quando cerca de 2.000 pessoas foram até a praça de alimentação do Shopping Frei Caneca, em São Paulo, reagirem – com beijos – pelo fato da direção do estabelecimento, uma semana antes, ter exigido que dois rapazes parassem de se beijar. (Cf.: ARAÚJO, 2003, [s/p]).

Injustiças que cruzam com a biografia do próprio Antonio de Pádua. Nascido em 28 de Outubro de 1970, em Fagundes<sup>13</sup>, o menino negro e de origem humilde por pouco não se tornou padre, como consta na apresentação de sua primeira obra, *Sobre rapazes e homens* (2006). Durante a adolescência, converteu-se ao Adventismo. Desiludido com as religiões, iniciou carreira na função de policial militar, época em que concluiu o curso de Letras na Universidade Federal da Paraíba. Em 1998, iniciou Mestrado em Literatura na Universidade Federal de Alagoas, mesma instituição de ensino onde defendeu tese de Doutorado sobre a condição do sujeito híbrido na ficção de Moacyr Scliar, em 2001.

As armas da corporação policial foram definitivamente trocadas por livros, apagador e giz, quando Antonio de Pádua assumiu o posto de professor de literatura na Faculdade de Formação de Professores de Penedo – AL, de onde saiu para se tornar professor da Universidade Estadual da Paraíba. Em 2006, concluiu pós-doutorado em literatura no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre as mulheres representadas na literatura de autoria feminina. Hoje, ministra aulas de literatura brasileira e desenvolve pesquisas sobre as representações de gêneros e sexualidades na graduação de Letras e no Programa de Pós-graduação de Literatura e Interculturalidade da UEPB.

Com estabilidade profissional e financeira, Antonio de Pádua finalmente pôde investir na carreira que mais ansiava: a de escritor. Seus dois primeiros livros, *Sobre rapazes e homens* e *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (2007), são de experimentação, de incertezas, de hesitação entre várias opções; principalmente, talvez, de dois desejos que precisava conciliar – a vontade de ser um escritor que produzisse literatura de temática gay, fiel ao registro cru e objetivo da cultura e experiências que circundam os sujeitos desta classe, e a ambição de ser mais universal, abranger um público maior de leitores, sem que o estigma da homoafetividade fosse determinante na assimilação de seus textos.

Em 2009, com a idade de trinta e nove anos, publicou seu terceiro livro de contos, *Eis o mistério da fé*, obra em que o universo homoafetivo masculino cede maior espaço para outras formas de representar o amor. A quarta coletânea de contos, *Abjetos: desejos*, lançado em 2010, cristaliza a ruptura da representação unilateral do sexo pelo sexo, tão presente na ficção primeira, rendendo-se, de uma vez por todas, a uma abrangente

---

<sup>13</sup> Município de Campina Grande, no estado da Paraíba. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, em 2011 a cidade constava 11.368 habitantes, distribuídos em 162 km<sup>2</sup> de área.



diversidade no ato de transformar em estrutura estética as inúmeras maneiras de se relacionar existentes na sociedade atual.

Tendo isso em mente, se torna apropriado fazermos um panorama de sua produção literária para melhor compreendermos quais fatores foram determinantes para a concepção do romance aqui analisado. A começar do exame dos dois primeiros livros publicados, mencionados anteriormente.

O primeiro deles, *Sobre rapazes e homens*, foi lançado em 2006, com exatos quinze contos eróticos de temática homoafetiva. Através desta obra foi possível perceber que o desejo de Antonio de Pádua, ao enveredar pela escrita literária, era também o de atribuir maior vigor político às pesquisas desenvolvidas sobre a representação de sujeitos homoafetivos em obras ficcionais. O livro em questão plasma o universo homoafetivo sem a discriminação e/ou idealização para com o gay, costume bastante comum em produções de artistas reprodutores de uma visão distorcida e caricaturesca da homoafetividade. Pensamento corroborado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Geralda Medeiros Nóbrega (2006, [s/p]), ao inteirar que *Sobre rapazes e homens* “sugere como conviver com a(s) diferença(s), respeitando o outro no Outro e apontando novos caminhos de vivências de identidades e de subjetivações de novas realidades”.

A segunda obra ficcional do autor é *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, livro de contos lançado no ano de 2007. Neste volume, Antonio de Pádua reúne dezoito narrativas com personagens que mais uma vez vivenciam o erotismo sem disfarces. Recurso caracterizado pela valorização da identidade gay, o qual faz parte do projeto realizado por inúmeros escritores deste segmento, conforme Eve Kosofsky Sedgwick (Cf.: 1993, p. 46). No Brasil, Denílson Lopes (2002) denomina este artifício por “homotextualidade”, ou seja, a preocupação existente no texto literário em vincular seus elementos comunicacionais à subjetividade gay<sup>14</sup>.

Nesse sentido, o léxico adotado pelo autor em estudo, conduz o leitor a um campo semântico atrelado ao submundo do sujeito homoafetivo – que na escrita de Antonio de Pádua é simbolizado pelo erótico, escatológico e despudorado. Através desse meio, a moral vigente é posta de lado e enaltece aquilo pelo qual os homoafetivos são mais rechaçados: a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo.

---

<sup>14</sup> A *homotextualidade* parte da polêmica teoria de Jacob Stockinger de que a sexualidade entra na definição do texto por meio de aspectos ideológicos ou biográficos, indo além da identificação de práticas eróticas. Para uma melhor compreensão destas questões, checar o artigo “Por onde andam os excêntricos”, do Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (2011). Ainda sobre a *homotextualidade*, é importante frisar que também fora cunhada a terminologia *homographesis* pelo estudioso Robert Drake (2000), com concepção similar.

“São contos apoiados em descrições que objetivam quase sempre a construção imagética dos corpos ardentes de prazer sexual”, fortalece Rosângela de Melo Rodrigues (2007, p. 11), professora de literatura portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande. Uma vez explicitada, a representação da relação sexual homoafetiva dá vazão a uma linguagem bastante sinestésica, observada por Hudson Marques (2012, p. 39) como uma perspectiva relevante para uma análise da narrativa deste autor, “visto que grande parte de sua inventividade literária, dos efeitos de sentido e, sobretudo, do clima psicológico é desdobrada no enredo em torno desses gradientes perceptivos”: audição, olfato, visão, tato e paladar.

Dois anos depois, em 2009, o escritor publicou *Eis o mistério da fé*, o qual estabelece paralelos com os dois primeiros livros, visto se tratar, também, de uma coletânea de contos eróticos de temática homoafetiva – pelo menos em sua maior parte. Só a partir desta obra Antonio de Pádua começa a diversificar as representações de gênero e sexualidade em suas narrativas. Como se já estivesse mais tranquilo por ter consolidado o status de escritor de temática gay em seus livros iniciais, nesse terceiro título o autor demonstra maior segurança com os escritos, de modo a representar variantes de relações até então inexploradas, como a lesbiandade e a heterossexualidade. Neste volume, o montante de suas histórias, no entanto, continua centrado na exposição do modo como o sujeito gay do sexo masculino lida consigo mesmo e com os que estão a sua volta.

*Eis o mistério da fé* também figura um dos livros mais críticos e irônicos publicados pelo autor. A começar pelo nome da obra que, ao fazer uso de um discurso religioso, expõe de forma imediata um dos traços recorrentes aos textos de temática gay: a revelação da homoafetividade, a denúncia da condição em que vivem os homoafetivos; fatores geralmente ocultos ou ignorados pela sociedade. De modo paródico, o título “eis o mistério da fé” incorpora o léxico da cultura judaico-cristã – notadamente contra qualquer tipo de manifestação sexual que fuja ao padrão heteronormativo –, e é ressignificado para enaltecer e dar credibilidade ao universo gay representado na obra, resultando em uma posição antidoutrinal.

Tal julgamento se comprova ao analisarmos os dezessete contos da publicação, os quais operam na construção de uma releitura de personagens e passagens bíblicas de forma totalmente desvirtuada: encontros sexuais entre adultos e adolescentes, incesto, fetichismo e ninfomania vivenciados por gays, lésbicas, travestis, transexuais, esposas e rapazes. Corroborar esse pensamento o professor de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, Dr. Emerson Inácio (2009, p. 08), o qual acrescenta que, neste

livro, “a associação entre os discursos religioso e literário serve ainda para traduzir o eixo dos encantos, desencantos e contracantos do amor”. Desigualdades de afeto que continuam a fazer parte das tramas de Antonio de Pádua.

Como em *Abjetos: Desejos*, publicado no ano posterior. Trata-se de uma reunião de dezenove contos inéditos divididos em três partes, intituladas de “A arte de desejar o abjeto”, “De como: todos = a-objetos” e “De outros desejos objetos”. Observar o modo como essas narrativas se organizam revela o objetivo do autor em ultrapassar os limites dos dilemas vivenciados pelos homoafetivos e englobar as dificuldades, anseios, medos e desejos, como sendo atributos da própria condição humana.

A primeira parte do livro, “A arte de desejar”, consiste em um conjunto de onze contos eróticos de temática gay. A segunda, respectivamente, é formada por quatro narrativas curtas, e se caracteriza por narrar histórias de personagens exclusivamente heterossexuais. E na terceira e última parte, mais quatro contos com personagens homoafetivos expressam sentimentos universais (medo, desejo, esperança, aflição, desapego, amor) e encerram a obra, expondo o quanto há de comum uns com os outros apesar das diferenças. Sobre a obra, Flávio Camargo (2014, p. 67) acrescenta: “Trata-se de uma produção literária que coloca em evidência alguns dos sentimentos caros aos personagens masculinos, como a solidão, a carência afetivo sexual, a fragilidade dos laços afetivos no contexto da contemporaneidade.”

Também é neste livro que, por meio de um prefácio, Antonio de Pádua realiza a primeira apreciação sobre a repercussão de suas três primeiras obras de ficção. Revela os desafios experimentados ao desempenhar o papel de escritor, ao admitir que escrever sobre o universo gay masculino é uma tarefa árdua, não só pelo complexo processo de elaboração que os textos exigem, mas principalmente, pelo preconceito existente na maior parte dos leitores. Ainda na abertura desse volume, o autor declara, agora como crítico, que antes de detratarem a literatura de temática gay, deveriam procurar conhecê-la e compreendê-la:

O preconceito é a primeira chave a trancar a porta da leitura. Parece que depois dela vem a chave da ignorância: muitos falam (mal) da ‘literatura gay’ sem um conhecimento mínimo para poder sobre ela se expressar. (SILVA, 2010a, p. 03).

Encerrada a série de quatro livros de contos eróticos, Antonio de Pádua publica, logo em seguida, seu primeiro romance: *Mosaicos Azuis Desejos*, objeto de nossa pesquisa. Nele, as principais características do estilo do autor são mantidas, como o tom confessional, a linguagem erótica (embora em menor escala, principalmente no que tange

ao escatológico), a predominância da representação do universo gay masculino, e o entrecruzamento de linguagens semióticas que envolvem música, cinema e literatura. O primeiro estranhamento do leitor para com esta obra, no entanto, se dá na forma como ela é estruturada. São 61 capítulos, divididos em 221 páginas, posicionados de maneira aparentemente aleatória. A impressão inicial é a de que estamos diante de mais um livro de contos, ainda que protagonizados por uma mesma personagem.

À guisa de informação, Antonio de Pádua publicou um segundo romance em novembro de 2012, *Tal Brazil, queer romance*. O contraste dificilmente poderia ser maior – *Mosaicos Azuis Desejos* é uma narrativa de situações intensas e ligeiramente exageradas, protagonizada por um sujeito proveniente da classe média alta da Paraíba contemporânea; *Tal Brazil, queer romance* é situado inicialmente no período Colonial, e representa uma espécie de narrativa histórica em estilo homotextual, cuja mensagem é a de que o Brasil é diverso desde antes mesmo da chegada dos portugueses.

Nesse intercurso, figuras como Antonio Vieira, Tomás Antonio Gonzaga, Marília (de Dirceu), Álvares de Azevedo e Aluízio de Azevedo surgem envolvidos em tramas que expõem e problematizam a homoafetividade. Lembra o que Ana Miranda realizou em *Boca do Inferno*, em 1989, ao restaurar ficcionalmente personalidades do século XVII, como Gregório de Matos Guerra e Padre Antônio Vieira.

Essa ficção de experiências e sujeitos derivados do espaço real faz parte do projeto de escrita deste autor e é recurso constante desde a sua primeira obra. Desse modo, a *dicção*<sup>15</sup> manifestada em suas narrativas nem sempre conseguem distanciar o autor Antonio de Pádua de seu texto ficcional, podendo-se confundir este escritor e as personagens por ele criadas no momento em que questões tão intensamente ligadas a eles são representadas no texto, como a prática do magistério ou a condição gay.

Várias são as passagens em que os termos cientificamente usados por nós, pesquisadores em gênero e sexualidades, aparecem, bem como as ideias sobre acepção sexual. Para exemplificar, temos este recorte do capítulo “Da fortuna das mulheres”, de *Tal Brazil, Querr Romance*, em que o narrador, ao contar a história do personagem Hélder Holanda (apelidado de A-Bicha-Mariana), não esconde dominar conhecimento acerca das teorias de gênero:

---

<sup>15</sup> Branco (1991) faz uso do termo *dicção* para se referir a uma forma de escrita construída a partir de uma visão bastante subjetiva, nascida de dentro, podendo ser classificada como *escrita de si*, embora essa possibilidade seja centrada no *si* do feminino e não da mulher. Aqui relacionamos ao *si* do sujeito homoafetivo que enuncia.

A família, pelo que me consta, sempre soube do seu desvio. Foi preciso adquirir a sua independência financeira para poder viver de acordo com a natureza. Era a natureza. Eu tinha certeza. Ele tinha certeza. Todos têm certeza. Muitos negam. Os estudiosos negam, inventam teorias, hipóteses. Todos querem dominar o saber sobre os sujeitos abjetos. Parecia coisa de Michel Foucault: *Historie de la sexualité: la volonté du sovoir*. (PÁDUA, 2012, p. 113).

Assim como as características já elencadas, a *autoficção* também é um recurso utilizado por Antonio de Pádua que se faz presente na obra de análise desta dissertação, assunto aprofundado no segundo capítulo deste trabalho.

Diante do exposto, vários são os perfis de sujeitos homoafetivos materializados em personagens e reunidos em *Mosaicos Azuis Desejos* como representações de travestis, adolescentes, bêbados, estrangeiros, garotos de programa, rapazes, meninos, cantores, estudantes e professores, não apenas para degustarem o prazer sexual encontrado nas relações, mas para comungarem a sensação de vazio e isolamento que insiste em se fazer presente em todos eles.

## 1.2. Do narrar

### 1.2.1. Quem dá o tom

Ao ato de produzir linguagem verbal, à ação de construir enunciados, chamamos, conforme Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa Oliveira (Cf.: 2001, pp. 1-2-3) enunciação. O sujeito da enunciação equivaleria ao autor de um dado texto verbal, apesar de, no texto ficcional, tal relação não ser válida. Nestes tipos de obra, bem como na literatura, a enunciação tende a se duplicar em duas vertentes: uma ficcional (o narrador) e uma não-ficcional (o escritor). Compreendemos, assim, que, apesar de poder haver pontos de convergência, a voz do narrador, contrariando uma convicção de décadas, não é a voz do autor, embora seja articulada por este.

Noção retirada na ideia de *autor implícito*, desenvolvida por Wayne Booth e difundida no Brasil por Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 21), a qual afirma ser este o sujeito da enunciação, uma versão implícita do escritor, aquele que efetivamente exerce poder sobre o narrador e o manipula conforme suas estratégias. “Esse ‘eu’ raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este”. O *autor-implícito* é um ponto de perspectiva do

escritor que, ao decidir os níveis e parâmetros de sua história, não se reprime ao levar seu(s) narrador(es) a simular(em) e encenar(em) ser(em) o verdadeiro articulista do texto produzido:

Sabe-se que para alguém da perspectiva estreita do narrador-máscara há uma visão muito mais extensa e dominadora, cujos limites serão demarcados pela posição dos valores que veicularão na obra. Os olhos que dominam os horizontes de lado a lado e que os regulam à sua vontade são inevitavelmente os do autor-implícito, espécie de Jano que conserva presentes no seu olhar o passado e o futuro. A ele cabe a “ótica” do romance, um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura. (DAL FARRA, 1978, p. 23).

O narrador de *Mosaicos Azuis Desejos*, nesta dissertação, não se confunde com o autor, Antonio de Pádua, embora o narrador (Mário) possa induzir a essa compreensão. Criação do autor, o narrador é uma personagem e, conseqüentemente, possui uma voz ficcional. Ao nos aproximarmos da obra trabalhada nesta pesquisa, percebemos que um nível de enunciação (Mário narrando sua história) está contido no outro (Antonio de Pádua narrando a história de Mário que, por seu turno, narra a sua história). A voz de Mário está contida na voz de Antonio de Pádua, mas não equivale a ela. Tal forma de assimilar o narrador de uma obra, porém, nem sempre foi compreendida desta maneira.

Em *O narrador ensimesmado*, Dal Farra (Cf.: 1978, p. 19) explica que a ideia defendida até o século XIX era a de que o romance de primeira pessoa rompia com a fantasia de realidade proporcionada pelo de terceira, postulação também defendida por Theodor Adorno (2012, p. 56), ao tratar o romance tradicional de terceira pessoa como sendo uma ideia comparada ao palco do teatro italiano burguês: “Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.”

Com o advento do romance de primeira pessoa, a presença do narrador passou a ser consideravelmente mais demarcada. A perspectiva, ampla e onisciente, tornou-se limitada, com delimitações no universo representado. Visão muito próxima da do sujeito de carne e osso, impossível de ter uma visão total e verdadeira dos fatos e das pessoas com quem convive. A disseminação desse modelo narrativo foi responsável por gerar uma confusão entre romancistas e teóricos como Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad, os quais passaram a partir da noção de que, no romance, a voz encarnada na narração, por reproduzir um foco muito próximo ao do sujeito humano, seria a do próprio escritor da obra.

Tal entendimento propiciou a disseminação do biografismo (modo de abordagem dos textos literários que busca na vida do escritor respostas para a compreensão de seu

trabalho) e da tese intencionalista (crença de que a explicação do texto é solucionada quando se descobre “o que o autor quis dizer” ao escrevê-lo). Esses procedimentos ficaram marcados por avaliarem a obra literária como algo desprovido de autonomia, visto julgar necessário conhecer primeiro o artista criador para, só então, poder estudar o objeto por ele criado.

Na chegada do século XX, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum e Victor Chlovsky tornaram-se teóricos-chave para a propagação do Formalismo Russo. Segundo Jonathan Culler (1999, p. 118), o movimento dos formalistas preocupava-se em salientar a literariedade da literatura, ao focar na linguagem e nas estratégias verbais responsáveis por torná-la literária. Assim, ao redirecionar a atenção da vida biográfica do autor para os mecanismos manifestados em sua obra, passou-se a privilegiar os aspectos internos do texto e desvalorizar os fatores externos a ele. Estabeleceu-se a noção de que a escritura não podia pintar nada anterior a sua enunciação, pois a origem dos sentidos da linguagem literária estava presente nela mesma. Nesse contexto, o escritor perdia a soberania exercida sobre seu texto e passava a ser considerado um leitor como qualquer outro, sem possuir mais controle dos sentidos atribuídos a sua obra após sua publicação. Através da solidificação dessa autonomia da obra literária, ocorrida na década de 50, o texto teoricamente atinge sua “autossuficiência” no que ficou conhecido como “a morte do autor”.

Michel Foucault (1992, p. 45) em conferência pronunciada em 1969, intitulada “O que é um autor?”, declarou que o nome de um escritor não é um nome próprio como o dos demais sujeitos. Para o pensador francês, “o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”. Modo possuidor da funcionalidade de alterar a maneira como o discurso irá ser recebido, visto ser esse merecedor de certo estatuto conferido pela cultura no qual está inserido. Assim, o nome do autor tem a capacidade de impedir que seu discurso se torne flutuante ou passageiro como os proferidos pelos sujeitos comuns, pois ele é, antes de tudo, uma construção histórica e ideológica da condição de produção do texto literário.

Sendo um sujeito da escrita sempre a desaparecer (ainda que sua voz permaneça em destaque), o autor do texto literário concede seu próprio espaço para que uma extensão de si, totalmente imaginada e, portanto, ficcional, o represente:

[...] a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas

posturas – as personagens -, elegeu-a como *narrador*. (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Encarregado de enunciar o discurso, o narrador possui a responsabilidade de guiar a história, escolher o tom dos acontecimentos, descrever o que lhe convém e ocultar o inapropriado. Nada para ele é sem propósito ou surge de maneira aleatória. Ao articular o novo da história tecida, este elemento constituinte da narrativa automaticamente determina pontos de vista que sustentarão a estrutura de seu tecido textual.

A esse ponto de vista – também comumente chamado de foco, visão ou perspectiva – articula-se a posição do narrador e o modo como ele se relaciona com os demais elementos da narrativa, ao estampar sua subjetividade no produto narrado. Esse “encaminhamento teórico – que pressupõe uma direção que vai do olho para o olhar, do olhar para o perceber, e do perceber para o ser – é a estratégia encontrada para reconhecer, na ficção, o sujeito.” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 04).

Artifício amplamente debatido pela Teoria da Literatura, o ponto de vista da narrativa recebeu grandes análises ao longo do século XX. Santos e Oliveira (Cf: 2001, p. 13) indicam que Jean Pouillon foi um dos principais teóricos empenhados em pensar a questão dos pontos de vista. Por meio da publicação de *O tempo no romance* (1974), Pouillon enriquece a produção de Percy Lubbock, o qual em *A técnica da ficção* (1976) distingue três pontos de vista admissíveis. Classificação internalizada e difundida por Gérard Genette poucos anos depois, em *Discurso da narrativa* (1979), ao definir o narrador segundo sua relação com a história narrada: narrador heterodiegético, homodiegético e autodiegético.

O narrador heterodiegético estaria para aquele que não faz parte como personagem do universo ficcional que constrói, mas possui uma visão onisciente, capaz de saber tudo sobre os sujeitos representados na trama. O segundo ponto de vista seria o do narrador autodiegético, o qual estaria para as narrativas escritas em primeira pessoa, possuidoras de um narrador-personagem, relator de suas próprias experiências e ocupante do posto de protagonista da história. O terceiro tipo de ponto de vista é o homodiegético, associado ao narrador testemunha, o qual participa da história enquanto personagem, mas simula saber menos que as demais.

As concepções e as terminologias cunhadas por Gérard Genette sobre os múltiplos pontos de vista do narrador são as mais empregadas pelos críticos literários até hoje, convenção mantida em nossa pesquisa. Uma vez cientes das principais problemáticas



levantadas acerca da voz da narrativa e de suas variadas perspectivas, resta-nos conhecer as diferentes imagens do narrador lapidadas ao longo da história.

Em *Notas de Literatura I*, por exemplo, Adorno (2012, p. 55) enaltece a subjetividade do narrador atual. Para o filósofo alemão, o subjetivismo de quem narra atingiu uma proporção máxima na ficção produzida hoje, sendo quase impossível para este elemento da narrativa enunciar sem transformar toda a matéria contada. Fator também identificado por Regina Dalcastagnè (Cf.: 2001, p. 115), ao visualizar um intenso envolvimento da voz ficcional a tudo aquilo a que ela se refere, minando qualquer possibilidade de agir de maneira imparcial.

A pesquisadora descreve os narradores contemporâneos como sendo em sua maioria confusos, indecisos, obstinados e, muitas vezes, faltosos com a “verdade”. Em *Literatura brasileira contemporânea* (2012), Dalcastagnè reforça as ideias defendidas no início de sua pesquisa, em 2001, quando publicou o artigo “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades no discurso”:

Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, ‘autores’ que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos, que preenchem a literatura contemporânea, habitam um espaço não menos conturbado. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 109).

De maneira geral, esses narradores são dispostos a se desdobrarem, se multiplicarem ou se esconderem, só para fazer com que os leitores se comprometam a tomar uma posição frente à história por eles narrada. Comumente envolvidos com a escrita e com o que podem contar através dela, estas vozes de papel da atualidade tendem a revelar diferentes pontos de vista sobre temáticas engessadas pela sociedade em julgamentos frequentemente unilaterais.

O narrador tradicional dificilmente cederia espaço para imaginar e problematizar tais questionamentos. “Até porque”, acrescenta Dalcastagnè (2012, p. 93), “sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens”. Assim, ele definia com segurança os posicionamentos e diretrizes traçadas em sua obra, sem ter o hábito de abrir lacunas que deveriam ser preenchidas pela imaginação do leitor. Se antes a existência de um narrador no texto era camuflada, com o objetivo de fazer as cenas se desenrolarem como se não possuíssem intermédio, hoje o sujeito que narra é colocado em evidência no centro da obra. Para Adorno (2012, p. 60), esta nova abordagem é uma “tomada de partido contra

a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.

A rápida localização do narrador contemporâneo também pretende fazer com que o leitor reflita sobre juízos alheios, encare os próprios preconceitos, e se esforce para compreender melhor questões aparentemente incompreensíveis, sem deixar de notar que também inventa soluções para aquilo que não consegue assimilar. Se no romance tradicional<sup>16</sup> a distância estética entre o leitor e a obra era fixa, nos da contemporaneidade o narrador varia esta extensão de acordo com suas próprias necessidades, destruindo no narratário a passividade contemplativa diante do material lido, gerando oscilações encontradas entre os vários narradores de *Mosaicos Azuis Desejos*, despreocupados em estabelecer verdades absolutas sobre os fatos, sujeitos e ambientes que constroem.

### 1.2.2. *Persona, personae*

Quem já leu *O Conde de Monte Cristo* (1844), uma das mais famosas obras do escritor francês Alexandre Dumas, não consegue condenar as atitudes tirânicas movidas pelo jovem Edmond Dantès contra aqueles que o puseram injustamente na prisão. O mesmo não se pode dizer de Bento Santiago, o qual em *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, sacrifica a felicidade de sua esposa sem ter provas concretas de seu adultério. Diferente do que ocorre em *O Primo Basílio* (romance publicado por Eça de Queiroz em 1878) com Luísa, uma mulher da classe média lisboeta do século XIX incapaz de dominar o impulso de trair o marido com o parente, personagem-título da narrativa. Edmond Dantès pode despertar no leitor o desejo de realização da justiça e Bento suscitar a dúvida, ao fazer o narratário se questionar se o sexagenário não fora um homem injusto em muitas das decisões tomadas ao longo da vida. Luísa, por sua vez, pode ser capaz de incitar repulsa ao se aproveitar da ausência do esposo para reviver uma paixão da infância. Indignação que pode tender a durar só um instante. Antes de o leitor se armar para um próximo julgamento negativo contra a jovem portuguesa, ele possivelmente já foi seduzido pelo “feitiço” lançado por essa personagem, a qual o faz sentir-se cúmplice de suas escapadelas. Seja em *O Conde de Monte Cristo*, *Dom Casmurro* ou *O Primo Basílio*,

---

<sup>16</sup> O romance tradicional, em linhas gerais, é uma narrativa em que a ação se desenvolve em um passado anterior ao do escritor, com personagens tipo bem marcadas. (Cf.: LUKÁCS, 1966, p. 15).

somos instigados a um posicionamento frente às atitudes tomadas pelas pessoas representadas em suas respectivas obras. Esses seres ficcionais, acompanhados de suas ações, definem um dos mais importantes elementos da narrativa literária: a *personagem de ficção*.

Santos e Oliveira (Cf.: 2001, p. 27) definem a personagem como algo associado a um “ser”, e de imediato a relacionam com as características inclusas no nosso modo de identificar os seres. Essa dualidade torna a personagem compatível aos referenciais do mundo da realidade e, por isso, crível em sua verossimilhança. Seu caráter ficcional, no entanto, a liberta do engessamento porventura limitador do reino das semelhanças. Nesse viés, a personagem, embora exerça sintonia com os seres do campo real, não possuem obrigação de se moldarem completamente à concepção usual de ser. Ao confabular com a liberdade criativa do autor, ela pode vir a, inclusive, inserir problematizações e questionar a categorização dos denominados seres e/ou sujeitos. Não seria o que observamos em *A Metamorfose* (1915), novela do escritor praguense Franz Kafka, em que o caixeiro-viajante Gregor Samsa acorda, certo dia, transformado em uma criatura horripilante que acreditamos se tratar de um inseto?

Esse equilíbrio entre o estranhamento e o reconhecimento do perfil da personagem determinará a assimilação e a construção de sua verossimilhança, visto ser o texto verossímil<sup>17</sup> aquele que desenvolve uma coerência própria, não necessariamente igual ao tipo de lógica encontrada no mundo real, mas com elementos e referências que, quando unidas, parecem algumas vezes irracionais, mas fazem sentido para o leitor.

Algumas mudanças, no entanto, colaboraram para uma maior complexidade das personagens de ficção. Foi o surgimento de uma nova classe de seres ficcionais, possuidores de caracterização mais analítica e sofisticada, que deu origem à distinção entre personagens *planas* e *esféricas* (ou *redondas*). Classificação que entrou em vigor no século XX, após a publicação de *Aspects of the novel* (1927), do crítico inglês E. M. Forster. Não demorou a tornar-se consenso entre a maioria dos teóricos que as personagens planas eram aquelas consideradas rasas, superficiais, de comportamentos previsíveis, marcadas por traços fortes e pouco variáveis, e as personagens esféricas estariam para aquelas mais complexas, de atitudes controversas e personalidade mais dinâmica, complexidade que se faz presente nas personagens de Marcel Proust, Kafka,

---

<sup>17</sup> De acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 28) um texto verossímil não é necessariamente aquele que constrói um universo similar ao real, “mas o que desenvolve uma coerência própria, uma lógica específica, segundo a qual mesmo inferências a princípio absurdas – em relação a outras lógicas – fazem sentido para quem lê”.

Virgínia Woolf, Thomas Man e James Joyce. Escritores que se tornaram emblemáticos para o modo diferenciado com que começaram a esculpir suas personagens. Em suas obras, o universo externo abre espaço para a representação de um universo que se transforma em subjetividade, por meio de técnicas como o fluxo de consciência<sup>18</sup>, empenhada em buscar um tipo de especificidade emanada do “espírito” de cada ser ficcional elaborado.

Para Antonio Candido (2011, p. 57), em *A personagem de ficção*, foram escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoiévski, Emily Brontë, Pirandello, Gide e Machado de Assis, os verdadeiros responsáveis pelo início da verdade plural das personagens, as quais passaram a expor noções de absurdo, infinitude interior e de sucessão de modos de ser no tempo.

Essas inovações vão refletir no desvendamento das aparências do homem e da sociedade, ao revolucionar o conceito de personalidade, que passa a se relacionar de forma mais direta com o meio em que está inserido o sujeito. Para Santos e Oliveira (2001, p. 30), a obra desses e outros escritores adeptos desse estilo “demonstrou o fracasso da tentativa de usar a literatura como reprodução do espaço do ser, exatamente por deixar nítido que o ser não é uma substância, algo que possa ser apreendido na sua totalidade”.

Ainda no século XX, o livro *Formalismo russo* (1955), de Victor Erlich, trouxe para o Ocidente a noção radical de que a personagem é um ser de linguagem, peça da grande engrenagem de signos meticulosamente organizados: a obra de arte. Nesse sentido, “ao estudar as particularidades da narrativa, os formalistas preocupam-se com os elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material” (BRAIT, 2011, p. 43).

De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser compreendida como um dos componentes do conjunto de eventos que constituem a obra de ficção, e só se legitima enquanto ser ficcional no momento em que se submete às regras próprias da narrativa. Este pensamento foi crucial para o fim da ideia de que a personagem necessitava se referenciar ao ser humano para se formalizar enquanto representação ancorada na exterioridade.

Ao ter uma fisionomia autônoma e ser compreendida como um ser de linguagem, a personagem de ficção passa a ser explorada por diferentes prismas a partir da segunda

---

<sup>18</sup> O fluxo de consciência é, segundo Carvalho (1981, p. 51), um tipo de ponto de vista, em que o enfoque do material narrado volta-se para a “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”.

metade do século XX. Estudiosos como Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roman Jakobson e Lévi-Strauss, partiram dos embasamentos conjecturados pelos formalistas e desenvolveram novos segmentos e problematizações envolvendo os estudos da narrativa e, conseqüentemente, da personagem.

Na contemporaneidade, os heróis e heroínas da literatura tendem a perder o prestígio que possuíram outrora. Entre a maioria deles, costuma ir-se embora as ações magnânimas e as palavras eloquentes. Já não precisam corresponder a padrões de beleza, serem charmosos, e nem desvendar mistérios milenares ou lutar com armas poderosas. São, antes de qualquer coisa, sujeitos aparentemente comuns. Não precisam possuir nome, nem face. Criaturas predominantemente infelizes, as personagens dos romances da atualidade costumam ser confusas, carentes e, muitas vezes, mentirosas, como as encontradas em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago (2004).

Se no século XIX a tendência na construção das personagens de ficção era construí-las com base em bens materiais, vestimentas, tipo físico, árvore genealógica, passado, presente e futuro; a propensão para as do século XXI é serem elaboradas sem artefatos, sem corpo e sem rosto. “Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez, não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo”, enfatiza Dalcastagnè (2012, p. 95). De modo geral, as personagens contemporâneas são inclinadas a conviverem com o mínimo de referências que lhes possam trazer uma noção verdadeira – ou quiçá tátil – de quem realmente são. Nisso se apoia o principal objetivo perseguido pela maioria dos seres ficcionais de nossa época: a descoberta de si.

A ideia de que o homem poderia atingir um saber pleno sobre o universo e sobre si mesmo é substituída pela impressão de que a Verdade é sempre uma forma provisória de interpretação. O homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 24).

Estas questões são perceptíveis nas personagens de *Mosaicos Azuis Desejos*, principalmente em Mário, um sujeito incapaz de compreender com clareza quem de fato é, e como suas relações afetivas estão alicerçadas: “ele era estranho. E se fazia estranho. E sentia-se estranho diante de toda e qualquer pessoa que o olhava, sentia, como que para magoá-lo. Até quando suportaria a mim mesmo?” (MAD, p. 92). Dessa maneira, as ações dramáticas são constantemente interrompidas pelos fluxos de consciência desses seres questionadores e pensantes:

Seria pecado ou crime assumir-se atraído por uma criatura angelical e de extravagante beleza? Por que aquela estranha forma de amar, agora, voltando-se para os de menor de idade? Onde poderia estar presente àquela situação a envolver um belo garçon trajado em claro de uma virilidade floral ainda por despontar! (MAD, p. 125).

Esse monólogo interior orientado<sup>19</sup> – o qual secundariza os tradicionais diálogos entre duas ou mais personagens – expõe o modo como Mário interpreta a própria realidade e se sente diante do mundo. Aquilo que não pode ser proferido (o desejo por um menor de idade) manifesta-se em sua mente, expondo ao leitor mais do que a personagem tem coragem de revelar para seus convivas.

Essa complexidade da personagem ficcional está sujeita às delimitações realizadas pelo escritor no momento de concebê-la. É ele quem escolhe os elementos que a comporão, organiza-os em uma dada estrutura e cria a ilusão de que deu origem a um ser ilimitado. Essas características fixarão a personagem em uma linha de coerência para sempre, restringindo as suas experiências e o seu modo de agir. "Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda", alerta Candido (2011, p. 59).

A percepção de uma personagem, porém, pode ser obstruída e seu discurso falho; sem deixar de contribuir para a forma como elas são e de como as perceberemos. “Talvez essas alterações tenham a ver também com a ênfase cada vez maior dada ao próprio discurso, que vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais na narrativa”, acredita Dalcastagnè (2001, p. 117).

Ao explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, a literatura contemporânea trata este elemento narrativo como um ser de papel a quem o narrador pode conceder autonomia. Assim confirmam Santos e Oliveira (Cf.: 2001, pp. 30-1) ao perceberem que, nesse sentido, toda personagem é plana, pois existe somente na superfície vacilante da linguagem.

### 1.2.3. *Locus, loci*

---

<sup>19</sup> Por “monólogo interior” Carvalho (1981, p. 53) entende ser “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de uma personagem, sem a intervenção do narrador”. Desse modo, pode haver monólogo interior sem que necessariamente haja fluxo de consciência. Já por “monólogo interior orientado”, Carvalho (Cf.: 1981, p. 55) afirma ser o tipo de monólogo interior em que o autor onisciente apresenta marcas estilísticas que caracterizem o pensamento da personagem, dando a impressão de que é apenas a consciência da personagem que está sendo mostrada.

Entenderemos por espaço como o local ficcional onde se desenvolverá a ação da narrativa. Sua função é, portanto, primordial no que tange ao alargamento das possibilidades do que está sendo narrado.

O espaço é o responsável por abrigar em esconderijos personagens em fuga, sediar eventos glamorosos e até proporcionar o acontecimento de guerras sanguinárias. Sem o espaço de ficção, os escritores teriam sua liberdade criativa reduzida e as suas personagens estariam condenadas a vagarem no vazio. As histórias perderiam boa parte de sua sedução e encantamento, pois estariam desprovidas de castelos, palácios, montanhas, florestas, trens, navios, aviões e centros urbanos. Ruas históricas do Rio de Janeiro, como a do Ouvidor e a de Matacavalos, jamais poderiam ser representadas nas obras machadianas se não fosse a existência desse importante elemento narrativo.

Santos e Oliveira (Cf.: 2001, p. 73) apresentam o espaço como uma forma encontrada pelo escritor de situar, por meio de indicações concretas ou abstratas, as personagens por ele criadas. Nesse sentido, o espaço se constitui de referências que se relacionam com os sujeitos representados e atribuem a esses seres um sentimento de localização geográfica, temporal e social. Esse mecanismo também possibilita posicionar as personagens emocionalmente (por meio de uma topografia psicológica) e em relação ao modo como ela é expressa ou se expressa, através do espaço da linguagem.

Em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (Cf.: 2007, p. 03-4), Ozíris Borges Filho resgata os estudos de Gaston Bachelard<sup>20</sup> e expõe que o termo *topoanálise*, no campo da literatura, está para uma teoria literária do espaço responsável por abordar inferências filosóficas, sociológicas e estruturais vinculadas a tudo o que está inscrito em uma obra literária (como tamanho, forma, objetos e suas relações). Para Bachelard, o espaço da narrativa, além de poder indicar o perfil social e psicológico das personagens, pode agir como uma instância que as influencia ou favorece o desempenho de suas ações ou as obstaculiza.

Outros meios narrativos que poderiam ser utilizados pelo escritor através do manuseio espacial seriam a antecipação do enredo e a relação de contrastes entre a topografia e o sujeito de ficção. Denominado de *heterólogo*, este expediente se caracteriza, principalmente, pela indiferença do espaço para com os sentimentos da personagem representada. Como expressa o protagonista do romance deste trabalho: “Não faz nem cinco horas que cheguei e estou me sentindo um E.T. sentado na sala de

---

<sup>20</sup> Filósofo e poeta francês que, em *A poética do espaço* (1989), cunhou o termo *topoanálise*.

uma casa para mim desconhecida.” (MAD, 2011, p. 152-3). Desse modo, a própria residência de Mário é representada como um lugar hostil, incapaz de fazê-lo sentir-se confortável, evidenciando, nesse não acolhimento, uma falta de cumplicidade para com a personagem homoafetiva.

Ainda acerca das funções do elemento narrativo em debate, Filho alerta que nada o impede de poder seguir apenas o seu princípio básico: localizar as personagens geograficamente, sem que haja outra função na narrativa a não ser a de informar aos leitores onde a ação se desenvolveu. Nesses casos, o pesquisador assegura que apenas o acontecimento dramático importa, sem que exista relação simbólica, psicológica ou social entre as personagens e o lugar representado.

Filho (Cf.: 2007, p. 72) também atenta para a predisposição que temos em interpretar o espaço como sendo o estabelecimento de marcações físicas que determinam os limites de uma dada localidade. Segundo o estudioso, tal comportamento evidencia uma inclinação da cultura ocidental contemporânea a enaltecer os gradientes sensoriais no momento de interpretar e se pôr diante dos elementos que constituem o mundo. Por esse viés, a noção de espaço seria construída através do modo como o nosso corpo percebe cada parte do ambiente edificado a sua volta. Nessa experiência, a visão é, aparentemente, o sentido mais bombardeado por informações e, por isso, tendemos a significar o espaço como sendo uma disposição física.

Talvez seja por isso que se torne frequente a expectativa, por parte dos leitores, de receber, das mãos do escritor, uma obra com um espaço ficcional representando uma cópia exata do espaço real do qual eles fazem parte. Tal desejo tende a frustrá-los, uma vez que toda representação de objetos está condenada a reproduzi-los apenas de forma parcial, alusiva.

De acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 73), só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se “se entende que reproduzir significa, literalmente, *produzir de novo*, ou seja, em um gesto que é, de certo modo, repetição, gerar uma realidade diferente.” Nas narrativas literárias, o espaço se vincula a referências internas ao plano ficcional, ainda que neste sejam formuladas menções a espaços extratextuais. É preciso considerar, também, que nem todas as imagens visuais elegidas pelo escritor são figurativas, ou seja, nem sempre o que é desenhado no texto permite o reconhecimento de um objeto externo a ele, de modo que o artista não possui a obrigação de representar algo externo à obra. Para Filho (2007, p. 03):



Quando os lugares são completamente criados pelo autor, sem possuírem alguma referência geográfica com a exterioridade, os espaços são denominados de *imaginativos*. Estes, apesar de serem inteiramente ficcionais, ainda constituem um elo com o mundo exterior, pois se baseiam na estrutura de lugares que nos são familiares. Mas se o espaço edificado pela obra é bastante singular, desvinculado de qualquer semelhança com a realidade, será identificado como sendo *fantasista*.

Em *Teoria do texto*, o professor italiano Salvatore D’Onofrio (1995, p. 96) corrobora o pensamento dos teóricos mencionados e sintetiza: “o espaço da ficção constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e seus sentimentos”. Assim como os demais pesquisadores, ele também acredita que as informações espaciais de uma narrativa possuem o objetivo de transmitir maior verossimilhança ao material narrado, tornando-a compreensível, sem que para isso precise estar comprometida com as leis do real.

Gancho (Cf.: 2012, p. 27) observa que de maneira geral, o termo *espaço* apenas contempla o lugar físico onde ocorrem os fatos da história. Para designar uma localidade carregada de características socioeconômicas, morais e psicológicas, o vocábulo *ambiente* deveria ser empregado, uma vez que este, na visão da pesquisadora, exerce a ideia de confluência que aproxima tempo, espaço e *clima*. Este último, entendido como o conjunto de determinantes socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas circundantes das personagens.

Para Oziris Borges Filho (Cf.: 2007, p. 05), o espaço é composto por seções que estão além do *ambiente*. Descontente com a aparente superficialidade das duas classes, ele apresenta outras quatro – sem deixar de considerar as pré-existentes. Segundo o pesquisador, os espaços que sofreram interferência humana, como cidades e metrópoles, devem ser identificados por *cenário*. Chamamos *natureza* àqueles lugares ficcionais não modificados pelo homem e preservados em sua estrutura original, como montanhas e florestas. A *paisagem*, por outro lado, é um espaço de grande extensão, servida de contemplação para narradores e personagens. Já o *território* está para o *cenário* ou *natureza* transformada em alvo de disputa entre as personagens que lutam pela sua dominação, ocupação ou posse.

Todas essas subcategorias, contudo, estão sujeitas a reduzir o espaço narrativo a perspectivas deterministas, psicológicas e sociais, que podem conduzir o analista a interpretações tendenciosas. Como defendem Santos e Oliveira (Cf.: 2001, p. 81), esses aspectos do espaço ficcional podem surgir imbricados ou até mesmo indissociados, de

maneira que é preciso relativizá-los de acordo com o padrão de sentido que cada obra literária irá impor.

Diante do exposto, escolhemos para esta análise uma definição de *espaço* mais abrangente, a qual longe de segmentá-lo em variadas nomenclaturas, engloba diferentes significados e possibilidades em uma única terminologia:

O espaço é o conjunto de elementos da paisagem exterior (*espaço físico*) ou interior (*espaço psicológico*), onde se situam as ações das personagens. É ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no enredo, unindo-se ao tempo. (SOARES, 1993, p. 52).

Até chegarmos a essa compreensão do espaço, interpretado mais como manifestação de vivências do que como geografia territorial, muitas modificações no modo e no estilo de produzir textos literários ocorreram.

Santos e Oliveira (Cf.: 2001, p. 81-2) ponderam que o espaço no romance tradicional só vem sofrer alterações demarcadas após as descobertas da Física moderna. Com o surgimento da teoria da relatividade, divulgada em 1905 por Albert Einstein, o espaço se transforma em tempo e vice-versa, abrindo a possibilidade de originar uma nova dimensão, em que espaço e tempo estão unidos de maneira homogênea. Nessa perspectiva, medir o tempo e o espaço de maneira absoluta se torna uma tarefa quase impossível, que necessita da agilidade de um observador atento.

Nas produções atuais, o espaço tende a ser erigido através da combinação de múltiplos planos espaço-temporais vivenciados pelas personagens, o que expõe uma dimensão variada e um caráter aberto, com sentidos a serem preenchidos pela imaginação do leitor. “No entanto, há, em determinados relatos, a preponderância do espaço sobre o tempo – preponderância que pode, eventualmente, cancelar toda memória, toda história, colocando em xeque a identidade do sujeito”, notam Santos e Oliveira (2001, p. 82).

As narrativas de hoje estão mais condicionadas a problematizar a própria categoria espacial, por meio da ruptura da linearidade espaço-temporal, em que o ambiente coeso se abre em vários lugares. Evento determinante para as próprias personagens, como as de *Mosaicos Azuis Desejos*, as quais, assim como o espaço ficcional, também estão sujeitas a terem seu universo constantemente rearranjado pela memória: “Desde pequeno, sabia, ainda se lembrava. Desde pequeno ouvia. Desde o ventre, deve ter sido, fora também educado naquela tradição. Não podia. Não podia isso nem aquilo.” (MAD, p. 21).

No âmbito da produção da literatura de temática gay, temos percebido diferentes contribuições para novas perspectivas no que tange à relação entre espaço ficcional e representação do universo homoafetivo. Hudson Marques (2011, p. 205), por exemplo,

estuda a forma como se configura o espaço da narrativa em um conto do mesmo autor trabalhado nessa pesquisa. O pesquisador nota ser a narrativa “Kilder: my dream of summer”, inserida em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (2007), possuidora de um espaço ficcional propiciador da realização de desejos homoafetivos. Para Marques, a construção espacial desenvolvida pelo escritor paraibano rompe com padrões preconceituosos e busca proporcionar uma aceitação e naturalização das relações gays.

Helder de Araújo Holanda (2012, p. 145), por sua vez, divulga a representatividade do espaço na expressão do desejo homoafetivo através do romance *Lábios que beijei* (1992), de Aguinaldo Silva. Assim como Marques, Holanda percebe, no texto examinado, uma relação intrínseca entre a identidade sexual das personagens representadas e o espaço em que elas estão inseridas: “as microterritorializações homoeróticas efêmeras ou fixas, analisadas na narrativa, contribuem para a expressão do desejo homoerótico das personagens”, revela.

Nesse mesmo viés, Antonio Eduardo Oliveira (Cf.: 2008, p. 85), em artigo publicado no livro *Aspectos da literatura gay*, mostra o espaço urbano como o foco condutor da tessitura da homoafetividade na obra de Caio Fernando Abreu. Para o estudioso, “a metrópole figura como elemento central para a atuação de identidades performáticas, como as que nascem das subjetividades em trânsito, como é o caso dos gays”. Desse modo, Oliveira conclui que os homoafetivos buscam se organizar em comunidades interpretativas, abrindo possibilidades para o submundo e a escuridão das ruas se tonarem matrizes de um imaginário convidativo à vivência de performances.

Por meio dessa perspectiva Benhur Pinós Costa (Cf.: 2007, [s/p]), em artigo publicado no IX Colóquio Internacional de Geocrítica, traça um panorama em torno do espaço social ocupado pelos sujeitos gays da/na sociedade ocidental vigente. Ainda que seu trabalho não seja voltado para o espaço ficcional, a pesquisa desenvolvida por Benhur ajuda a compreender o modo como os homoafetivos se estruturam territorialmente. Nuances que se refletirão na maneira como os escritores de temática gay arquitetarão os espaços de suas narrativas.

Para Costa (2007, [s/p]), o homoafetivo carrega um forte sentimento de culpa e dificilmente consegue controlar os seus desejos, fatores que o conduzem a uma fuga dos papéis sociais alicerçados na heteronormatividade. Nesse entrave, o sujeito gay termina por derivar pelo espaço social em busca de prazeres com iguais:

As “derivas”, desde a invenção da homossexualidade, já lá no século XIX, acabam produzindo “comunidades-cabides”, territorializadas no meio urbano moderno. Micro-territórios de encontros homoeróticos se produzem e por eles se estabelece uma série de práticas coletivas que originam culturas homossexuais. Dessa forma, dos territórios lingüísticos instaurados pela modernidade ordenadora, microterritórios culturais se produzem pela força desejante de sujeitos excluídos do cenário social. (COSTA, 2007, [s/p]).

É assim que, no raciocínio de Benhur, se produzem os sistemas culturais na sociedade contemporânea. Através de rótulos, tipificações e identificações de comportamentos humanos (aceitos ou recriminados), formas comunitárias múltiplas emergem e se territorializam na camada social. Nesses novos modelos organizacionais, o sujeito homoafetivo sai dos subterrâneos da sociedade e se apresenta mediante ações concretas para sua inserção, seja por meio de ONG’s ou de movimentos políticos que exigem direitos específicos para o público gay. Assim sendo, o espaço social, conforme esclarece Benhur, encontra-se abarrotado de ações homoafetivas que contradizem a estabilização do heterossexismo. “Mesmo sutis, como os atos sexuais em banheiros públicos, ou paqueras em meio à multidão, são forças que burlam as regras e fazem emergir outras forças como potências contraditórias à repressão”, assegura o geógrafo (2007, [s/p]).

Atitudes de afirmação semelhantes às exercidas pelas personagens de *Mosaicos Azuis Desejos* em espaços sociais variados. Lugares estes que, apesar de se edificarem no solo da ficção, podem expor o modo como o homoafetivo estabelece relações de conflito com locais físicos e psicológicos. Como observamos na passagem em que Mário, ao participar de uma confraternização realizada em uma casa de heterossexistas, é expulso daquele território ao ter sua homoafetividade desvendada:

Fomos impedidos de ficar na festa. Pediram absolutamente para que saíssemos daquele recinto, apenas eu e Marcelo. Alguns homens nos olhavam como querendo nos matar. Outros pareciam se condoer da situação. Alguns nem nos viram, indiferentes que ficaram ao acontecido. Mães, possesas, desviavam os olhares dos filhos como se pudessem protegê-los das calamidades (*não eu nem Marcelo*) que aterrorizam as pessoas no mundo. Quando cruzávamos o portão frontal, a palavra veio pesada e esbarrou em nós e em nossa saída: “Viados, fora! Fora, Mário viado!”. (MAD, p. 57).

Desse modo, oferecidas pelo escritor, as coordenadas do local ocupado pelas personagens revelam identidades e individualidades à medida que as percebemos em oposição ou igualdade em relação àquilo com o que eles foram confrontados. No fragmento anterior, as normas da “ditadura” heterossexual foram refletidas no espaço ficcional em que Mário estava posicionado: a casa de um amigo, preparada para uma festa de aniversário. Por considerarem aquele espaço como familiar e, conseqüentemente (na

lógica da heterossexia), impróprio para sujeitos homoafetivos, os donos da casa se viram no direito de expulsar o protagonista daquela localidade. Por não corresponder à identidade “adequada” para frequentar aquele ambiente, Mário foi obrigado a sair da comemoração juntamente com seus demais amigos gays, os quais tiveram a homoafetividade posta em evidência pelas personagens heterossexuais e pelo espaço ficcional que não pôde acomodá-los.

Nesse sentido, asseguramos a importância de não se negligenciar o espaço ficcional no momento de compreender a ideologia expressa no conjunto das particularidades de uma obra. Assim como não podemos esquecer que o romancista, por ser demiurgo no âmbito da narrativa, controla todos os lugares onde sua história é arquitetada. O estudo da espacialidade narrativa de *Mosaicos Azuis Desejos* pode levar à captação de uma significação autônoma, pois, conforme expressara D’Onofrio (Cf.:1995, p. 96), alguns significados só são suscetíveis de serem definidos espacialmente.


## CAPÍTULO 2

---

## *A solidão como perspectiva para a contemplação do mosaico*

Não só eu,  
mas as pessoas em geral estavam morrendo de solidão.  
E pouco adiantava se formassem um casal.  
**João Gilberto Noll**

### *2. Narradores solitários*

 O primeiro contato com o romance *Mosaicos Azuis Desejos* causa um estranhamento a quem conhece minimamente o seu escritor. A voz condutora da obra, em vários momentos confessional, parece confundir-se com a do próprio Antonio de Pádua, por fazer uso de uma linguagem semelhante à de estudiosos da Literatura:

Diferentemente dos outros saberes, há sempre uma possibilidade de um texto literário ser canalizado para várias visões sobre o mesmo fenômeno, como se isso fosse uma grande vantagem ou trouxesse benefícios para quem está como sujeito da enunciação dessa hipótese. (MAD, p. 166).

Não obstante, a história estruturada por este narrador escorregadio também corresponde a fragmentos da vivência do autor do livro. Notamos semelhanças entre o próprio protagonista, Mário, e o seu criador: ambos são homens, professores, ensinam literatura, moram em Campina Grande, são pesquisadores da área de gênero e sexualidades, e são homoafetivos. Com tantas referências semelhantes, torna-se difícil para o leitor não se remexer na cadeira de leitura e indagar: afinal, o que nesta narrativa está ancorado em dados reais e o que equivale apenas à imaginação do escritor? Seria *Mosaicos Azuis Desejos* uma autobiografia, ou tudo no romance é ficcional? Quem é este narrador permutável, multifacetado, o qual nunca se deixa identificar? Para analisarmos e compreendermos tais questionamentos faz-se necessário um adendo sobre a forma biográfica e suas derivadas problematizações.

François Dosse (Cf.: 2009, p. 55), em *O desafio do biógrafo*, alega ser a biografia um gênero híbrido situado na tensão constante entre a vontade de reproduzir uma vivência

passada – por meio de regras de *mimeses* –, e o eixo imaginativo do biógrafo, o qual deve preencher vazios e dar unidade a um universo fragmentado do qual ele não possui total acesso. Originado do grego antigo (βιογραφία, de βίος – vida, e γράφειν – escrever), até o século XVIII o termo era utilizado para se referir aos textos ocupados em narrar a vida de grupos de pessoas, e raramente de um único indivíduo. Em *Biografias & Biógrafos*, Sergio Vilas Boas (Cf.: 2002, p. 33) afirma ser essa predileção por contar a história de agrupamentos determinados pela hierarquia, profissão ou função social, impressa nos escritos de Plutarco (47-120 d.C.), Giorgio Vasari (século XVI) e Samuel Johnson (século XVIII), os quais voltaram seus escritos para nobres, santos, reis, pintores e poetas.

O ato de narrar a vida de um sujeito em específico, no entanto, era atividade comum muito antes do século XVIII. *O discurso autobiográfico confessional*, de Maria Aparecida Rodrigues (2007, p. 32), revela ser a Grécia Antiga o berço da forma biográfica, pois o homem da época era instruído a dominar o discurso e, por meio dele, relatar ações homéricas na ‘ágora’.

A ágora servia de palco para a revelação pedagógica da vida dos outros ou da própria vida do orador, o qual vinculava os fatos narrados a acontecimentos concretos de seu meio social, político e filosófico. Desenvolveu-se, no mesmo período, obras como a narrativa biográfica feita por Fédon sobre Sócrates, e a autobiografia de Isócrates. Todas, no entanto, primavam pelo desejo de fazer do verbo o principal meio de transmissão do saber através da revelação da vida político-social ou profissional de uma figura pública. “Por isso, o discurso era dirigido à coletividade em forma oratória ou de narrativa oral, de glorificação ou de autoglorificação confessional”, acrescenta Rodrigues (2007, p. 33).

Do classicismo grego até os dias vigentes, ocorreram várias transformações no modo de narrar a história de vida de um homem. Em se tratando desta forma textual na contemporaneidade, teóricos como Philippe Lejeune empreenderam longos estudos, os quais servem de embasamento para importantes constatações acerca do processo de (re)construção da experiência ou vivência de um sujeito. Surgem, assim, as principais problematizações em torno da autobiografia e de suas derivações.

A definição de Lejeune (2008, p. 14) para autobiografia, apresentada em *O pacto autobiográfico*, inicialmente, é a seguinte: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.

Tal tentativa de diferenciar a autobiografia ao ponto de confrontá-la com as características de outras modalidades discursivas semelhantes (como a própria biografia)

resulta, para Lejeune, na ideia de que a autobiografia é, sobretudo, uma narrativa marcada por uma perspectiva no passado, a qual tematiza a vida individual na qual emerge a comunhão identitária entre autor, narrador e personagem.

Outro traço da autobiografia determinado por Lejeune (Cf.: 2008, pp. 29-30-1) como um fator circundante é o *pacto autobiográfico*, estabelecido pela equivalência entre a identidade do nome impresso na capa e na folha de rosto do livro e o nome atribuído ao narrador que se promove personagem principal da obra. Tal pacto também é intensificado na narrativa pela constante marcação textual de que existe uma proposta explícita de fazer uma autobiografia.

Em contrapartida, no livro *Devires Autobiográficos*, Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009, p. 17) problematiza a noção convencional de autobiografia ao declarar que a maneira mais apropriada de abordar o conceito seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, assegurando a impossibilidade de exercer a sua mais densa promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa. Pois como refletem Santos & Oliveira (2001, p. 18): “quando escrevo um diário, ou uma autobiografia, por mais honesto que eu pretenda ser, não *seleciono* as imagens que desejo projetar de mim mesmo? Não estou construindo um sujeito ficcional?”. Foi por meio da ideia dessa construção ficcional de si que a autobiografia difundiu-se em sua mais importante vertente: a *autoficção*.

Ainda que não se aprofunde e demonstre certa incredulidade sobre esta perspectiva, Lejeune chega a questionar a existência de um tipo textual no qual se faria do autor uma personagem, totalmente apresentado como ficcional. Raciocínio desenvolvido e problematizado pelo escritor e crítico literário francês Serge Dubrovsky, primeiro autor a tirar da própria biografia a matéria-prima necessária para construir uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador-personagem, apesar de se chamar Serge Dubrovsky, é totalmente ficcional. Nascia no romance *Fils*, de 1977, o termo *autoficção*, cunhado pelo próprio Dubrovsky para definir a ficção de acontecimentos ancorados na realidade, embora este viesse a reconhecer que a forma em si remonta a outros pensadores, como Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust e Michel de Montaigne.

A princípio, poderíamos compreender a autoficção apenas como uma vertente da autobiografia. Como explica Sergio Vilas Boas (Cf.: 2002, p. 59), a autobiografia, diferente da biografia e da história, argumenta-se pela expressão da consciência, possibilitando omissão e idealização por parte de quem narra. Pode ainda demonstrar contradições quando confrontada com testemunhos orais colhidos em entrevistas ou



mesmo em documentos. A fortuna crítica do termo autoficção, no entanto, se multiplicou de tal forma que abarcou obras as quais vários estudiosos julgam ser completamente inclassificáveis na categoria dos textos autobiográficos.

É o que defende André Bernardo (Cf.: 2012, p.41-45), em artigo publicado na 14ª ed. da revista *Metáfora*, atualmente fora de circulação. Segundo o crítico, dois escritores brasileiros canônicos transitam tanto pela autoficção quanto pela autobiografia: José Lins do Rego e Oswald de Andrade. “Do primeiro, *Menino de Engenho*, como autoficção, e *Meus verdes anos*, autobiografia. Do segundo, *Memórias sentimentais de João Miramar*, autoficção, e *Sob as ordens de mamãe*, autobiografia.” Da nova geração da literatura brasileira, também são considerados representantes da autoficção: Cristovão Tezza, Tatiana Salem Levy, Ricardo Lísias, Carlos Herculano Lopes, Ivana Arruda Leite e Bernardo Carvalho. Entre os principais autores estrangeiros estão o norte-americano Paul Auster, o sul-africano J. M. Coetzee e o espanhol Enrique Vila-Matas.

Na pesquisa literária da América Latina, Diana Irene Klinger (2007) tem sido um dos principais expoentes ao se tratar da autoficção. Após realizar um breve panorama de definições sobre a autobiografia e gêneros afins de teóricos tais como Philippe Lejeune, Doubrovsky e Costa Lima, Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro, o retorno do autor e a virada etnográfica*, trata da diferença entre os termos “autobiografia fictícia”, “romance autobiográfico” e “autoficção”, todos esses subgêneros distintos da noção de “autobiografia” por não dependerem de um pacto referencial.

Ao retomar as ideias defendidas por Philippe Gasparini, o qual articula suas classificações com base na relação entre autor, narrador e herói, a pesquisadora (2007, p. 46) esclarece que na autobiografia fictícia o escritor “simula uma enunciação autobiográfica mas sem pretender que exista identidade entre o autor, o herói e o narrador”. O liame que separa o romance autobiográfico da autoficção, por sua vez, é mais tênue.

Nessas duas últimas categorias, o grau de ficcionalidade é quem delimita suas distinções. No romance autobiográfico há uma preocupação maior com a categoria do possível, da verossimilhança, e com o predomínio de relações de equivalência: “ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança”, esclarece Klinger (2007, p. 46). A autoficção, por outro lado, envolve verossimilhança com inverossimilhança, suscitando dúvidas a respeito de sua verificabilidade e acerca de sua própria verossimilhança. Ao contrário da autoficção, o romance autobiográfico convence o leitor de que mesmo sem ele poder verificar a “verdade” da matéria narrada, toda a obra

se estrutura em uma lógica coerente. A identificação do herói com o autor, no entanto, passa necessariamente por uma ambiguidade: “o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação”, pontua a estudiosa (2007, p. 46).

Como a classificação proposta por Gasparini reduz toda a autoficção à categoria de “ficção” (uma vez que ela se alicerça em um paradigma não verossímil), Kingler (2007, p. 47) argumenta que, no seu entender, a autoficção “implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*.” Estabelecidos esses dois novos pilares norteadores para a compreensão da autoficção, a autora finalmente explica qual seria sua matéria:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KINGLER, 2007, p. 51)

Percebemos, assim, que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o *mito* do escritor, uma instância que se situa na fissura entre a “mentira” e a “confissão”<sup>21</sup>. Esta compreensão do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta dicotomia a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma *performance*<sup>22</sup> do autor:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras (KLINGER, 2007, p.55).

Nesse sentido, o autor arquiteta suas personagens não apenas em seus romances, mas também em sua vida cotidiana, a qual o possibilita “vestir a máscara” do escritor e, através dela, circular publicamente. Já nos romances, o que encontramos, é a extensão

---

<sup>21</sup> A autora relaciona sua noção de mito a apresentada por Roland Barthes com base em teorias de Freud. Desse modo, o mito estaria para o inconsciente freudiano, e seu significado em total dependência com o seu significante: “assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido” (KLINGER, 2007, pp.50-1).

<sup>22</sup> Mais uma vez utilizamos o termo em referência ao conceito de *performático* utilizado por Judith Butler. A estudiosa entende o gênero como uma construção *performática*, ou seja, uma construção cultural imitativa. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo surge como *construção dramática* e contingente de sentido” (Butler, 2003, p. 197). É nesse sentido de artifício, de comportamento duplamente exercido, que pensamos a identidade autoral no caso do texto aqui estudado.

dessa “máscara” para a narrativa, a qual concederá ao leitor a ilusão de estar diante da voz do sujeito da escrita. Sujeito este que, de acordo com Kingler (2007, p. 55), não é “um ser pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’”.

Sendo assim, Klinger leva a crer que, para classificar um texto como autoficcional, deve-se considerar a intencionalidade do autor em criar um *mito* de si, uma *performance*. Tal abordagem retira do romance autoficcional a definição simplista de que ele é um texto puramente ficcional, pois mesmo sua trama e personagens não sendo passíveis de confirmação na exterioridade, a biografia e o próprio autor já se apresentam como norteadores da construção da matéria verbal.

Esse “mito do escritor” e essa “performance” estão diluídas entre os vários narradores de *Mosaicos Azuis Desejo*, sendo um, em especial, portador de uma dicção muito aproximada da do próprio Antonio de Pádua pesquisador: o narrador autodiegético. Ainda que este narrador seja identificado por Mário, rompendo com a ideia de simultaneidade nominal entre autor e personagem instituída por Lejeune ao tratar do pacto autobiográfico, ele eventualmente apresenta traços biográficos do autor empírico. Inclusive porque este narrador, manipulado pelo autor-implícito, concorda com Antonio de Pádua em muitas de suas ideias defendidas em congressos e trabalhos acadêmicos:

A narrativa de Aguinaldo Silva não era estruturada numa sequência lógica que despertava interesses estéticos. Parecia muita bricolagem: textos de outros textos ali postos para os desprevenidos terem a impressão de que houve um projeto sem nenhuma referência à “autotextualidade”; textos biográficos ou dados de um período da vida real do escritor eram postos numa rápida e não ambígua simetria entre realidade e ficção. [...] Energizado pela leitura, contagiado pela alegria dos alunos que se identificaram com o naturalismo do romance, sentei perto de Charles. (MAD, pp. 64-5).

Ao tratar da obra ficcional de Aguinaldo Silva, o autor-implícito faz com que seu narrador autodiegético teça considerações sobre o processo da “bricolagem” e da “ambígua simetria entre realidade e ficção” que, além de fazerem parte da ficção de Aguinaldo, estão sendo alicerçadas no ato da enunciação no próprio texto de Antonio de Pádua. Dessa maneira, a análise de uma obra literária alheia, por parte do narrador autodiegético, acaba por iluminar a estrutura narrativa na qual ele próprio está alicerçado.

Ainda que a voz analítica deste narrador se aproxime da proferida por Antonio de Pádua em textos acadêmicos, logo ela é afastada pelo autor-implícito, o qual põe fim ao monólogo interior do protagonista e retoma a continuidade da ação narrativa: “sentei perto de Charles”. Nessa “gangorra” de tons alternantes modulados pelo autor-implícito no(s) narrador(es) de *Mosaicos Azuis Desejos*, a autoficção passa a ser reforçada através

da impossibilidade de associação entre escritor e sujeito da enunciação, em uma ação performática orientadora do leitor para o reconhecimento dos traços autobiográficos, mas, ao mesmo tempo, encarregada de levá-lo a questionar se, de fato, narrador e autor são a mesma pessoa.

As estratégias de que se vale Antonio de Pádua para “performatizar-se” em seus textos, abrangem desde usar um protagonista que compartilha algumas de suas características biográficas, a um narrador preocupado em refletir sobre o processo de escrita de seu relato: “Quem escreveu no livro da vida que meu castigo seria publicado e imputado ainda eu estando em vida?” (MAD, p. 46-7). Tal questionamento, ao tratar da escrita e da publicação da obra que conta o “castigo” de quem narra, confere ao romance uma *ilusão autobiográfica*, como se o próprio Mário tivesse escrito, sozinho, o texto que o leitor tem em mãos.

Apesar desse feito, *Mosaicos Azuis Desejos* não se trata de um *relato retrospectivo*, que ordena e atribui sentido ao que fora vivido. Como assegura Kingler (2007, p. 58), “para uma ficção autobiográfica é preciso primeiro viver para depois narrar”. Mas o romance de Antonio de Pádua, em contrapartida, em muitas passagens reflete o momento do próprio ato da escrita: “Para não sofrer de novo, lembrando o acontecido, fecho esta página e encerro minha história do dia, concentro-me no que for mais imperativo. Basta de histórias feias e positivas”. (MAD, p. 54). Ainda que afirme “fechar a página” e finalizar o relato para não mais sofrer, a narrativa não termina, e a escrita pela frente não é senão o próprio relato que o autor (e não o narrador) escreve em *Mosaicos Azuis Desejos*. Desse modo, o romance contribui para a construção do mito do escritor, na medida em que expõe um livro que “se constrói sozinho” (mesmo quando o narrador avisa sobre a pausa que fará em seu ofício).

Ao elaborar seu romance sob as mais variadas vivências ficcionais, Pádua descortina a ambiguidade do discurso aparentemente factual: e aquilo tomado pelo leitor enquanto um fato passa a agregar a possibilidade de ser interpretado como ficção.

Trata-se, mais uma vez, de uma forma de leitura. Assim, o protagonista do romance não se mostra completo, pleno, mas cheio de rupturas e contrastes, e sua busca pela concretização de uma relação humana estável resulta somente em decepção. Não é possível plasmar inteiramente a experiência vivida por Mário – este não é exemplo, não sabe aconselhar nem acumulou sabedoria. Nesse sentido, vale o pensamento do que Walter Benjamin (1994, p. 198) apontou como sendo o desaparecimento do narrador tradicional, o qual, a partir de sua própria experiência, tecia narrativas utilitárias para os

que os ouvia<sup>23</sup>. Resta ao narrador da obra, apenas, tentar demarcar a sua própria vivência através de lembranças, devaneios, perguntas sem respostas e reflexões truculentas divididas com o leitor:

Eduardo Pitta é chato na ficção. Não deveria ter seguido o estilo de António Botto? Por que não enveredou por algo parecido com Mário de Sá-Carneiro em “A Confissão de Lúcio”? Não poderia ser empolgante como Abel Botelho em O “Barão de Lavos”? Bem, ele deve ser uma bela bicha intelectual dessas que só pisa o chão para ter certeza de que flutua. E como flutua! Chata daquela forma como escreve, só podia ser bicha, e das loucas! (MAD, p. 119).

A crítica ao escritor e ensaísta português Eduardo Pitta, conhecido no meio acadêmico por *Fractura* (2003) – texto no qual analisa a posição do homoafetivo na literatura contemporânea produzida em Portugal –, expõe não apenas uma opinião mais acalorada sobre um autor utilizado pelo próprio Antonio de Pádua em suas pesquisas sobre gênero, como o compara a outro escritor bastante presente em seu ofício: António Tomás Botto. Também é curioso observar neste fragmento a reprodução de discursos preconceituosos proferidos por uma personagem que, além de homoafetiva, estuda sobre a condição marginalizada na qual o sujeito gay está inserido. Ao tratar Pitta por “bicha intelectual” e afirmar que o autor provavelmente é uma bicha “das loucas”, Antonio de Pádua brinca com o enunciado literário, mesclando preconceitos e abrindo intervalos no romance para contar um pouco de si e de sua vida ficcionalizada, no papel de um professor tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de sua pessoa biográfica:

Enquanto os homens na frente conversavam desavisadamente no local por onde passavam; enquanto Mário ouvia a música que tocava sem a concentração dos que dialogavam num gesto de amizade, uma folha de jornal sai da lateral direita do banco da frente. Era apenas um pedaço de jornal. A notícia que encontrava não fazia o menor sentido para ele: Lista de aprovados no concurso para polícia militar: Antonio de Pádua Dias da Silva. Eram tantos Antonios e inúmeros Páduas. (MAD, p. 129).

Nesse distanciamento entre o escritor e a personagem, explicitado no fragmento pela indiferença de Mário para com o “Antonio de Pádua Dias da Silva” estampado no jornal – o qual, no campo da exterioridade, chegou a ser de fato aprovado em um concurso da polícia militar<sup>24</sup> –, percebemos a presença do autor-implícito mais uma vez agindo no enunciado de acordo com suas próprias intenções, o que demonstra ser essa uma instância

<sup>23</sup> Benjamin (1994, p. 201) anuncia a “morte da narrativa” com o surgimento da imprensa e do romance, produtos descompromissados com a tradição, capazes de possibilitar ao artista um novo tipo de liberdade: retirar da complexidade de uma vida e de um mundo cada vez mais múltiplo o relato de uma história. Diferente do longo processo enriquecedor de experiências ultrapassado pelos narradores da oralidade, “o romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.

<sup>24</sup> Dado biográfico revelado na contracapa de *Sobre rapazes e homens* (2006).

importante e contribuinte para a construção da autoficção, visto ser ela a responsável pelos “pontos de luz” e “pontos de cegueira” (fundamentais para a ficcionalização de si) impressos no texto:

Assim, a *ótica* do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode corresponder a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os *pontos de cegueira* do narrador – os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. (DAL FARRA, 1978, p. 24).

Ora ele apresenta um protagonista que tem muitos pontos do presente e do passado em comum com o seu criador, ora ele modifica o foco narrativo e expõe dados acerca de Mário que em nada correspondem à identidade de Antonio de Pádua. A própria apatia da personagem ao ver o nome do escritor grafado em um jornal, demonstra o jogo de oscilação entre realidade e ficção proposto pelo romancista. Nessa alternância entre “pontos de luz” e “pontos de cegueira”, os narradores de *Mosaicos Azuis Desejos* constroem um projeto de autoficção no qual a única fonte de certeza é a própria obra literária:

O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover “lacunas” – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e “cegueira”, num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interferências de tons – darão a coloração verdadeira do romance. (DAL FARRA, 1978, p. 24).

Apesar disso, não podemos negligenciar as evidências das interseções entre as experiências de Mário e as do autor-pessoa. Assim como seu criador que rotineiramente publica livros teóricos e ficcionais, dá palestras, e leciona literatura, o protagonista do romance em análise revela também ser “dinâmico, ágil, nervosamente apto para as atividades.” (MAD, p. 30). O relato de Mário chega a parecer uma confissão do próprio Antonio de Pádua quando ele reflete sobre o impacto do livro *Lábios que beijei* em sua sala de aula, conjecturando, inclusive, a possibilidade do protagonista do romance de temática gay ser uma ficcionalização do escritor pernambucano: “As minhas alunas se encantaram com o aspecto romântico da relação entre o jornalista inonimado (*Aguinaldo Silva?*) e o bandido Alemão, procurado pela polícia e refugiado nos braços e quarto do jornalista.” (MAD, p. 65).

Essa fusão entre elementos da vida biográfica do autor com a ficção descompromissada com o real, extraída de sua imaginação, é um ponto central da narrativa contemporânea. Segundo Dalcastagnè (2001, p.128), o escritor também se vê obrigado a, de algum modo, se expor – normalmente a partir de uma personagem, com características próprias, confundindo ficção e realidade, o que não deixa de ser uma

atitude coerente, afinal, o escritor também é peça desse jogo e, por isso, tem-se destacado a necessidade de se perceber a presença daquele que está “distribuindo as cartas”.

Artifício explicitado pelo narrador da obra em estudo:

Eu não consigo escrever uma só linha que já não tenha sido dito em minhas outras obras. Estarei eu confundindo-me infantilmente com o autor desta obra ou será que é o autor que registra na base dos seus personagens fictícios a ténue e afiada linha da memória que ainda separa o seu narrador ficcional de sua pessoa biográfica? (MAD, p.169)

Por esta razão, Dal Farra (1978, p. 35) enxerga o romance sempre como um tipo de “autobiografia”, pois o autor recolhe, de sua própria experiência, os subsídios significativos essenciais para dar ensejo à construção “biográfica” de um ser imaginário: “Para moldar-lhe as feições e inflar-lhe vida, ele terá de conferir a este ser foros da vida real: terá de dotá-lo de uma dimensão psicológica e de uma duração temporal, dados relativos à existência humana”.

Klinger (Cf.: 2007, p. 52), por sua vez, compreende este fenômeno como uma descoberta desbravada pelo autor na medida em que vai elaborando o seu texto, exatamente da maneira vivenciada por um paciente de psicanálise. Esta *ficção de si* criada no ato da narração, não vem, no entanto, a ser verdadeira ou falsa. É apenas a ficção criada pelo sujeito para si próprio, o qual insere sua subjetividade em um meio de *produção*: “Eu não consigo escrever uma só linha que já não tenha sido dito em minhas outras obras”. Desta forma, a “verdade” – noção absolutamente escorregadia, devido a sua carga de relatividade – da autoficção não coincide com a verdade autobiográfica, tampouco com a verdade de alguma coisa verificável. A única “verdade” possível encontra-se na ficção que o autor elabora de si mesmo, somando mais uma imagem de si ao contexto de representação de sua obra.

Eu estava na solidão dos miseráveis, vazio de corpo, atáude sem sentido, alma sem corpo, materializada na espiritualidade da matéria. Era dor que não tinha remédio, que não tinha explicação. Mas não era sem sentido. O dia chegou e eu não soube. O telefone tocou e fiquei sem atendê-lo. (MAD, p. 53-4).

No trecho acima, parte do capítulo “Quando um homem se inquieta por amor”, é possível observar nitidamente a multiplicação dos sujeitos ficcionais. O narrador – sujeito da enunciação – é Mário. Esse narrador, contudo, se desdobra em personagem – sujeito do enunciado. Utilizando a liberdade do texto ficcional, são exploradas as possibilidades de se jogar com a duplicidade de “eus”. Mário se coloca dos dois lados da ação narrativa: há um “eu” que narra, e um “eu” que é narrado. Esses dois “eus”, no entanto, não são necessariamente coincidentes.

Quando se diz “eu estava na solidão dos miseráveis”, há um primeiro “eu”, que é Mário narrando, construindo sua própria “biografia”; um segundo “eu”, que é o Mário que se coloca na condição de desamparo; e ainda um terceiro “eu”, que é o Mário atingido pela melancolia do isolamento. Conforme argumento defendido por Santos & Oliveira (2001, p. 18), há um “‘eu’ agente da narrativa. Há também um ‘eu’ paciente (objeto da ação de narrar), que, por sua vez, se desdobra em um ‘eu’ ativo e um ‘eu’ passivo relativamente às ações narradas.” Confere-se, deste modo, uma divisão manifesta do eu: “eu” não equivale a “si”, passando a figurar como um “ele”, como um “outro”.

Ao falar de si, ao pensar sobre si, ao escrever sobre si, o sujeito está se multiplicando, está colocando em xeque sua unidade. Quando, no capítulo vinte e um, Mário se vê como criança indo ao enterro de seu Epitáfio (um vizinho que morrera de falência múltipla dos órgãos), ele está criando uma imagem de si mesmo. Está produzindo um sujeito ficcional, totalmente afetado pela liquidez de sua lembrança: “a memória faz me perder nas datas, nas lembranças, nos nomes e nas pessoas, restando-me agora, no exato momento, apenas restos contidos de sentidos pouco cogitados” (MAD, p. 81).

Antonio de Pádua cria um narrador que, por sua vez, cria uma personagem. Não se pretende dizer, no entanto, que as imagens de nós mesmos criadas em nossos pensamentos são falsas, ponderam Santos & Oliveira (2001, p. 19), mas, em certo sentido, são ficcionais (ainda que ficção não corresponda à falsidade e deva ser interpretada como uma suspensão do limite que separa os conceitos de falso e de verdadeiro).

Na maior parte das vezes a autobiografia é lida com fatos passados, já autoficção, mesmo quando se refere ao passado, tende a se confundir com o presente, fazendo com que o autor-narrador tenha pouco controle sobre os eventos relatados. Sentimento expresso pelo narrador do romance em pauta, no capítulo “Quase um dia decisivo”: “Minha memória me dá as imagens racionalmente. Fico sem saber a ordem das coisas, dos delitos”. (MAD, p. 94). Nesse sentido, a autoficção obtém a possibilidade de reconstrução livre, arbitrária e ficcional dos fragmentos da memória, sem compromisso com a transcrição literal dos acontecimentos:

O filtro da memória impede a objetividade tanto no relato oral quanto no autobiográfico. Por isso biógrafos responsáveis não costumam tomar as autobiografias como “totalmente verdadeiras”. As fronteiras entre imaginação e memória são difíceis de determinar, e as autobiografias e os livros de memórias funcionam como espelhos, autoconhecimento, autocriação e até autodefesa. [...] Mais do que um relato de experiências vividas, é uma contínua e apaixonada “busca do Eu”. (BOAS, 2002, p. 60).



Busca ramificada nos vários expedientes incluídos neste romance: desde a relação Antonio de Pádua-narradores-Mário (e as diferentes perspectivas partilhadas entre eles); as fugas e insucessos do protagonista; as intervenções de Antonio de Pádua mesclando suas vivências (condição gay, magistério, estudos literários) na medida em que relata e inventa a vida de Mário.

Encontramos também, neste romance, a recorrência de temas constantes no autor (alguns remetidos diretamente a autoficção, uns imbuídos de sentido mais próximo da autobiografia; outros por evidenciarem a ficcionalização de vivências no relato). Um desses tais temas recorrentes é a exclusão sofrida pelo sujeito homoafetivo, experiência também possivelmente vivenciada pelo Antonio de Pádua-escritor:

Todos me liam e aprendiam a me olhar como se eu fora um pervertido e, por isso, naqueles olhares zangados, de força e muitas vezes raivosos, eu era subtraído, diminuído, desaforado, desclassificado, silenciado, desprezado, marginalizado, excluído, zombado, cuspidor, impedido, interditado. (MAD, p. 139).

São diversos os desabafos de Mário em torno da homofobia, silenciosa ou inflamada, sofrida ao longo dos anos. Diversas são, também, as passagens em que a sexualidade vem à tona no romance (desde a presença de cenas de sexo entre personagens nomeadamente homoafetivas, ao “sexo solitário”, floreado por imagens de desconhecidos com quem o professor ficcional cruzou a caminho da aula):

Já em casa, entra no banho e se amontoa feito coisa no banheiro. Se masturba duas vezes, uma atrás da outra, procurando sentir com os olhos que guardavam ainda faiscadas lembranças da nuca do rapaz do carro em que foi à escola de carona. Olhos cerrados e mãos em movimento, os jatos de esperma saiam com o quente do desejo que sufocava todo o seu corpo poroso do sobejo do gozo que acaba de concluir. (MAD, p. 131).

Enfim, encontramos em Antonio de Pádua uma dinâmica da ficcionalização como processo de construir a concepção de mundo tanto no plano literário, quanto sociológico ou científico. Pensar em *Mosaicos Azuis Desejos* como autoficção implica que mais importante que a relação da obra com a verdade biográfica de Antonio de Pádua, é a reflexão trazida por ela sobre o sujeito da escrita. Nesse viés, a experiência criativa humana pela escrita surge como um dos meios mais complexos de chegarmos até nós mesmos, através de uma constante dinâmica de duplo sentido. Ao se colocar fora de si a partir do interior de si mesmo, sem que as imagens coincidam ou se sobreponham, o autor gera infinitas possibilidades de interpretações, produzindo sentidos impossíveis de serem ancorados em um único argumento.

Quando se trata do escritor Antonio de Pádua, a escrita se transforma em um instrumento facilmente manipulado, sem que muitas vezes percebamos as mãos que

tecem um enunciado persuasivo – porém questionável. *Mosaicos Azuis Desejos*, por exemplo, apresenta vários narradores com pontos de vista distintos.

No quadragésimo nono capítulo da obra, o solitário protagonista encontra alguém capaz de representar a esperança do término de seus dias de solidão. Intitulado de “Elma chips: impossível comer um só!”, o capítulo inicia com Mário caminhando em direção a uma escola onde precisou fazer uma visita de rotina. Sua atenção é surpreendida quando visualiza o slogan da empresa de salgadinhos de milho Elma Chips estampado em uma caixa de papelão, ao lado de um jovem sentado em um batente de concreto: “Estava próxima, a caixa, a um dos garotos que sentavam naquele batente de cimento cru e grosso.” (MAD, p. 179).

A imagem da caixa de salgadinhos, tão evidenciada pelo narrador, remete não só às guloseimas da infância, mas à “caixa de Pandora”, a qual, uma vez aberta, soltaria todos os males do mundo. Os adjetivos atribuídos ao local onde o estudante se encontra também carregam multiplicidade de sentidos. Ao afirmar que o rapaz está sentado em algo *cru* e *grosso*, o narrador faz uso de um léxico comumente conferido ao pênis e às experiências sexuais. E é ao posicionar o púbere em cima de uma metáfora fálica que o narrador prepara o narratário para a temática desenrolada nas páginas seguintes do texto.

A narração tem continuidade, desta vez, descrevendo o rapaz que chamara a atenção do professor: “O menino estava ali, meio desajeitado, pernas abertas, tendo partes das canelas à mostra. Já havia sinais escuros de pelos. As coxas grossas.” (MAD, p. 179-80). E é ao focar em traços físicos do garoto, evidenciando principalmente suas pernas – referência de força e velocidade –, que a voz condutora do leitor do romance apresenta o seu efebo.

Em artigo publicado no livro *Aspectos da literatura gay*, Antonio de Pádua (2008, p. 37), agora o pesquisador, elenca uma série de características que aloca os textos de temática homoafetiva a uma categoria diferenciada das obras pertencentes à literatura geral. Em um de seus argumentos estão os motivos de que é feita essa literatura, a qual ora se preocupará em representar a descoberta de uma identidade gay pelo próprio sujeito homoafetivo (*Apartamento 41*), ora registrará a experiência do preconceito (*Bom-Crioulo*), ora ironizará o mascaramento da homoafetividade por meio da amizade (“Píldes e Orestes”) e ora lançará luz sobre “a relação do homem mais velho com um homem mais jovem (lembremo-nos do conto ‘Sargento Garcia’, de Caio Fernando Abreu, que retoma a tradição do ‘amor grego’)”.

O amor grego é invariavelmente remetido à ideia de relação homoafetiva masculina entre um sujeito mais velho e um mais jovem. Isso pelo fato de a Grécia Clássica desprestigiar as mulheres na sociedade, impedindo-as de terem acesso ao conhecimento e, inclusive, à admiração dos demais membros da comunidade. Para ser admirado nessa região no século V a.C., era fundamental ser, em primeiro lugar, homem. O masculino era supervalorizado e associado ao pensamento racional. As palavras do teatrólogo grego Sófocles “atestam a importância atribuída ao homem da cultura grega. Afirmava ele: ‘Muitos são os prodígios; entretanto nada é mais prodigioso do que o homem’”, argumentam os historiadores Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo (2002, p. 71).

Após fitar o estudante sentado no batente “cru e grosso”, o narrador heterodiegético relata que Mário “acredita que é apenas uma tolice passageira olhar aquele ‘criança’ e por ele sentir desejo” (MAD, p. 179). Mas as palavras desse narrador são bem calculadas. É difícil perceber o real Mário, o real garoto, e até mesmo o real narrador. Isso porque, por mais que seja identificado como heterodiegético, o narrador desse capítulo parece não ter sido beneficiado pelo autor-implícito com a capacidade da onipotência, visto estar sempre no campo das hipóteses e suposições:

Ele deve ter seus quinze anos. Ele ainda não tem bigode feito. A pele amaciada pelo muito da oleosidade. A maciez e leveza daquela pele ainda criança, ainda virgem, ainda sem muita esperança. Aquele menino que precisa. Aquele rapazinho que quer. Aquele homem que quer o homem ainda imaturo. (MAD, p. 180).

Nessa passagem, fica claro o fato de a idade do garoto ser apenas uma suposição do narrador, o qual tem sua onisciência “apagada” pelo autor-implícito – agindo com solidariedade ao protagonista da história, uma vez que Mário também não sabe a idade do menino a sua frente. O estudante, no entanto, pode ter quatorze, treze, doze ou dezesseis anos. Nada impede que a idade atribuída ao jovem tenha sido propositalmente falseada pelo narrador, no desejo de que o rapaz fosse representado como sendo mais velho do que realmente o é. Tal artifício poderia ser justificado pelo temor sentido pelo protagonista por se ver atraído por alguém tão novo: “Ele acredita mesmo, mataria até para se defender, que o seu pecado tem muito perdão por não realizar aquilo que sonha por medo inconsciente.” (MAD, p. 179-80).

Realmente seria um temor tão inconsciente? É notório que, diferente do ocorrido na Grécia Clássica, a relação sexual de um adulto com um *vulnerável* é legalmente

proibida no Brasil<sup>25</sup>. Nesse sentido, não é difícil imaginar porque o narrador heterodiegético da obra em estudo relutaria em dizer que Mário estava atraído por um garoto com menos de quinze anos, conflito representado no texto.

Ao introduzir um *narrador autodiegético* para alternar com o *narrador heterodiegético*, a tensão entre o desejar e o reprimir é formalizada na obra: “Ele está quase saltando sobre o rapaz e sentando no colo do que está sentado. *Eu sentaria em seu colo, se ele fosse mais velho*. Mente, esse professor mente. Ele quer sentar agora. Ele está disfarçando.” (MAD, p. 180, grifo nosso).

Ora em primeira pessoa, como narrador audiegético, Mário revela o medo e a impossibilidade de se relacionar com um garoto; ora o narrador em terceira pessoa, heterodiegético, desvela os argumentos do professor, desnudado frente ao leitor. O discurso do narrador autodiegético é imbuído dos valores morais e culturais instituídos socialmente, mas o de seu opositor é guiado unicamente pelo desejo do instante. Segundo Dal Farra (1978, p. 37), o romance de primeira pessoa pode ter visões de terceira pessoa e o romance de terceira pessoa pode ter visão de primeira pessoa. Por conseguinte, os dois *códigos* resultam iguais, e a escolha “deste ou daquele ponto de vista decorre inevitavelmente da ‘predileção’ do autor-implícito, o que parece não conferir nenhum atestado de rigor e de precisão à metodologia ficcional”.

Ao travar uma espécie de duelo, o narrador heterodiegético do romance começa a interferir nos turnos do narrador autodiegético com mais altivez. Sem aparentar persuasão – ainda que o faça – o narrador heterodiegético elenca argumentos que convencem não só o outro narrador, como o próprio leitor do texto: “Ele tem quinze anos, nunca beijou

---

<sup>25</sup> Os casos envolvendo o encontro íntimo entre homens e menores tendem a não só despertar repugnância na sociedade, como se transformam em escândalos espetacularizados pela mídia. “Em 1993, o ídolo pop Michael Jackson foi acusado pela primeira vez de pedofilia. O pai de Jordan Chandler, um menino de 13 anos, o processou por abusar sexualmente do seu filho”. (LINS, 2012, p. 73). De acordo com Leandro Samatz (2002, p. 40), o mesmo ocorreu com Eugênio Chipkevitch, um conceituado médico de São Paulo que sedava e mantinha relações íntimas com pacientes pré-adolescentes. Nem mesmo um dos mais famosos escritores da literatura infantil escapou à acusação de pedofilia: “O escritor inglês Lewis Carroll (1862-1898), autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865), costumava fotografar menininhas em parques, inclusive uma garota de 4 anos chamada Alicia Lidell, que, mais tarde, inspirou a personagem do seu livro. Mesmerizado pela beleza provocativa de Alicia, o escritor a cortejava de forma quase acintosa – a ponto de a mãe da menina forçar o afastamento dos dois”. (SAMATZ, 2002, p. 42). Segundo Samatz (Cf.: 2002, p. 40), a Organização Mundial de Saúde (OMS) define a pedofilia como a ocorrência de práticas sexuais entre um indivíduo maior de dezesseis anos com uma criança na pré-puberdade (treze anos). No Brasil, aplica-se, dentre outros, o artigo 217-A do Código Penal para punir a prática de pedofilia. Não existe no nosso ordenamento jurídico o tipo penal com o nomen iuris “pedofilia”. Portanto, a pedofilia não é definida como crime pela legislação. O que é considerado como crime é a conduta pedófila.

antes, mas já sabe do calor do sexo, porque já se esfregou no sexo de outro homem, um tio que o quis seduzir.” (MAD, p. 180). E continua:

A boca dele, o nariz, o rosto bem afilado: parece um filhote de raposa em sua primeira experiência a sós: louco para encontrar uma presa, quando ainda se sente, pela imaturidade, sob o olhar de um predador. Passa entre a parede e o garoto. Por um instante fica lado a lado ao rapaz que o olha, parece falar com os olhos e pedir para que o tire dali o mais rápido possível: quer fugir, fugir, ir para bem longe onde seja possível não encontrar nem mais uma alma vivente à exceção daquele homem que ali se encontrava.

A verossimilhança dos argumentos utilizados pelo narrador heterodiegético no intuito de convencer o protagonista a dar vazão ao seu desejo é, no mínimo, incerta. Principalmente quando lemos com minúcia o que está posto em seu discurso. Inicialmente é explicitado que o garoto já vivenciou uma experiência homoafetiva, mas não uma experiência qualquer: fora com um “outro homem, um tio”, ou seja, alguém consideravelmente mais velho que ele. Verdadeira ou não, essa afirmação é estrategicamente utilizada para persuadir Mário e posteriormente o leitor, com a ideia de que não é preciso se preocupar com a integridade física e psicológica do estudante, uma vez que ele já fora sexualmente violado por um homem maduro. E nada o impediria de ser novamente.

Em seguida é declarado que o estudante não só está desejoso de encontrar um parceiro sexual, como quer fugir com o “homem que ali se encontrava”. Para um narrador astucioso, que usa da probabilidade na composição de seu discurso, confiar cegamente em seu testemunho pode ser uma atitude tão ingênua quanto dar crédito a todas as acusações lançadas por Dom Casmurro sobre Capitu.

Silviano Santiago (2000, p. 42), em *Uma literatura nos trópicos*, lembra de que a retórica da verossimilhança não possui compromisso com a verdade dos fatos, mas apenas com o método persuasivo de convencer os outros sobre determinada opinião. Ao utilizar os princípios de Fedro, o estudioso expõe:

Para aquele que se destina a ser orador é absolutamente desnecessário ter aprendido o que constitui a realidade da justiça, mas antes o que dela pode pensar a multidão, que precisamente deve decidir; não tanto o que realmente é bom ou belo, mas o que ela pensará a respeito disso. Eis aí, de fato, qual é o princípio da persuasão, mas não da verdade.

Princípios de oratória dominados pelos narradores da obra em análise, os quais estimulam a imaginação do protagonista (e conseqüentemente do leitor) para um distanciamento da realidade dos fatos, no objetivo de convencê-lo(s) a sua proposição: nesse caso, a de aceitar a relação afetivo-sexual entre um adulto e um menor de idade.

Percebemos, assim, que o amor grego não se extinguiu com o passar dos séculos. Mesmo vivenciado às escondidas, em casos que não se configuram necessariamente como crime pedófilo (envolvendo jovens no final da adolescência), ou até mesmo se caracterizando pedofilia, a relação entre adultos e púberes continuará a fazer parte do imaginário erótico de inúmeros sujeitos.

Prova disso é a representação da efebria na contemporaneidade, figurada por Mário e o jovem estudante encontrado por um acaso. Após analisar o rapaz minuciosamente, especulando que ele estaria à espera de um homem que o tirasse do marasmo, o professor finalmente dá início à investida em busca de seu objeto sexual: “Todo o processo de indução do outro, ou de aliciamento de menores, tem seu início com esse sentar-se próximo a.” (MAD, p. 181).

Nessa passagem, traído pelas próprias palavras, o narrador heterodiegético prova, mais uma vez, que não podemos confiar no que ele diz. Se anteriormente ele afirmou que o garoto estava desesperado para fugir com “o homem que ali se encontrava”, por qual motivo, agora, ele diz que seria necessário que o professor se sentasse próximo ao estudante para ainda dar início ao processo de *indução* e de *aliciamento de menor*?

Sem permitir o surgimento de nenhum diálogo, como que para não dar o direito das personagens denunciarem suas meias verdades, os narradores, agora compactuando, continuam a nos conduzir apenas por enunciados que alternam entre si. Só após a tentativa do aliciamento é revelado que o protagonista não precisaria se esforçar para alcançar o seu intento: “O garoto me puxa para um estreito corredor logo após aquelas escadarias. Vou sendo levado com um certo prazer flutuante. Sinto-me nas nuvens e não sei em que céu posso navegar.” (MAD, p. 181).

Diferente do que nós, leitores, poderíamos esperar, não é o homem mais velho que dá procedimento aos intercursos sexuais em *Mosaicos Azuis Desejos*, tipo de representação que tem feito parte do projeto literário do autor em estudo. Mesmo que tal ação da diegese seja mais uma “artimanha” do narrador, ao distorcer as “verdades”, não podemos cometer a negligência de ignorar o que está posto no texto. Ao assumir a condução dos acontecimentos, o estudante inverte seu papel com o professor, o que, para a psicanálise, revelaria um desejo de sentir-se superior àquela figura que, em sala de aula, o aloca para um espaço de inferioridade. Desse modo, nessa nova hierarquia estabelecida, o aluno passa a estar acima de seu tutor.

“Tomou-me pela mão, tocou meu peito, meus lábios, minha face. Intencionou um beijo, tocou meu sexo por sobre a roupa, sentiu-me em estado de fogo e não expressou

um só sorriso” (MAD, 181). Essa passagem não apenas corrobora o que afirmamos no parágrafo anterior sobre a inversão de papéis (até a seriedade típica dos homens mais velhos o rapaz assumiu, ao não esboçar “um só sorriso”), como traz outro dado importante para a compreensão da obra.

De acordo com Samatz (2002, p. 43), “a criança nunca é parceira na relação de um pedófilo, mas seu objeto, pois é um ser indefeso, dominado sadicamente”. Por sadismo, Freud (1973, p. 50) entende que “corresponderia a um componente agressivo do instinto sexual que se tornou independente e exagerado e, por deslocamento, usurpou a posição de liderança”. Nesse sentido, mesmo que o estudante do romance não possuísse quinze anos de idade como supôs o narrador, esse púbere não se enquadraria nos casos comuns de pedofilia, em que não só não há consentimento da vítima, como ela se transforma em objeto sexual de um sadomasoquista.

No romance em análise, no entanto, a vítima, ou melhor, o objeto sexual de um sadomasoquista é o homem mais velho, o qual se vê rendido às determinações do mais novo. Sobre as ações inesperadas do jovem, o narrador comenta admirado: “Parecia uma máquina efetuando um exercício para o qual ela já havia sido programada”. (MAD, p. 181). Esse comportamento do efebo, por outro lado, não revela nenhuma surpresa ao Pai da Psicanálise:

Frequentemente ocorre que um jovem se apaixona seriamente pela primeira vez por uma mulher madura, ou uma jovem por um homem de idade que desfrute de posição de autoridade: isto é claramente um eco da fase de desenvolvimento que vimos discutindo, já que estas figuras são capazes de reanimar retratos de sua mãe ou pai. Não pode haver dúvida de que toda e qualquer escolha de objeto se baseia, embora menos intimamente, nestes propósitos. (FREUD, 1973, p.125).

Se nos guiássemos pela teoria de Freud para interpretarmos o desfecho dessa relação efêbica em *Mosaicos Azuis Desejos*, diríamos que Mário não se permitiu dar concretude a um ato pedófilo, pois ao enxergar o púbere como um possível filho, recusou-se a cometer o incesto. “Esbocei chegar à sua boca, mas a culpa, a minha culpa, a minha máxima culpa impediu-me de tal ato”. (MAD, p. 181).

Seja pela visualização do incesto inconsciente, pelo medo de ser rechaçado socialmente por estar com um adolescente, ou por achar que sua atitude poderia ser interpretada como pedofilia, Mário silenciou seu desejo e deu espaço à repressão, vinda em forma de culpa:

Eu não conseguia tocá-lo como meus dedos queriam; não tive a coragem de abraçá-lo como meu corpo me impelia. Não conseguia enlaçar-me naquele

corpo como já estava preparado. Deixei-o ali e ele saiu na minha direção rua afora. (MAD, 182).

Diferente do que acontecia no passado, a prática da efebria, na contemporaneidade, encontra vários ditames que inviabilizam a sua realização. Mesmo em situações aparentemente favoráveis, como a encontrada e rejeitada pelo professor Mário, é impossível não pensarmos nos inúmeros discursos que coíbem as relações entre púberes e adultos.

Estamos há vários séculos da Grécia Clássica, e tais modificações no modo como adultos se relacionam com jovens já eram, de certo modo, esperadas. Ao analisarmos o final do referido capítulo de *Mosaicos Azuis Desejos*, percebemos que uma regra de conduta social, no entanto, parece não ter se alterado do período Antigo para cá:

No caso da relação entre homens mais velhos com os rapazes gregos, a ética dos prazeres terá que seguir, através das diferenças de idade, delicadas estratégias que devem levar em conta a liberdade do outro, sua capacidade de recusar e seu necessário consentimento. (FOUCAULT, 1998, p. 176).

Em se tratando da dualidade ideológica deste romance, como observamos na defesa e na recusa à prática pedófila, é importante atentarmos para o fato de que ela nem sempre ocorre entre narradores distintos. Vários são os exemplos de um mesmo narrador explicitar contradições, diferentes pontos de vista, ou, inclusive, admitir suas meias verdades. É o que contemplamos no capítulo trinta e quatro, “Azul Maurício”, em que o narrador autodiegético, após realizar uma série de declarações apaixonadas para um de seus alunos, confessa desejá-lo apenas para aplacar a carência do instante causada pela solidão, e não necessariamente por gostar dele:

Eu também te amo muito, Maurício! Eu te quero muito, Maurício! Mentira minha. Ali eu não tinha nem mesmo a certeza de agora. Eu queria Maurício para curar a minha dor, para compensar o abandono do meu corpo pelo homem que ainda amo. Eu aprendia com o passar dos dias a mentir para o outro, quando queremos arrancar feridas pútridas de nós. E não percebia nenhuma maldade naquele ato. (MAD, p. 133).

De acordo com Dalcastagnè (2001, p. 127), o narrador do romance contemporâneo – que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo – é apenas mais um paranoico. “Está irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor”, e por isso ele mente, esconde, dissimula e engana com tanta facilidade.

Por fim, e não menos importante, percebemos, na obra em análise, a existência de um narrador que não se refere a um “eu” nem a um “ele”, mas a um “tu”: “Na verdade, tu estás aqui, olha mesmo, debaixo da árvore, todo molhado dos grossos pingos da chuva que não para de cair”. (MAD, p. 11).



A narração em segunda pessoa, de acordo com Emil Volek (1985, p. 131), ocorre na situação em que “el autor trata a su personaje en la forma familiar, de <<tú>>, y, además, pone entre los dos un signo de identidade metafórica y alegórica: <<tú y yo somos la misma persona>>”. O narrador de segunda pessoa, no entanto, é um recurso pouco utilizado pelos escritores e quase não mencionado pela crítica literária. Entre os principais teóricos a abordá-lo, estão Richard Reeve (1972), Wayne Booth (1969), Baquero Goianes (1972), Leyla Perrone-Moisés (1966) e Michel Butor (1974).

Em *Repertório*, Butor (1974, p. 81) defende a existência do narrador de segunda pessoa ao elencar suas principais diferenças em relação ao de primeira e de terceira:

É fácil ver que vantagens pode haver para o autor em introduzir na obra um representante dele mesmo, aquele que nos conta sua própria história, dizendo-nos “eu”. O “ele” nos deixa no exterior, o “eu” nos faz entrar no interior, mas esse interior corre o risco de ser fechado. [...] Eis por que se introduz por vezes na obra um representante do leitor, daquela segunda pessoa a qual o discurso do autor se dirige: aquele a quem se conta sua própria história.

Se o narrador em terceira pessoa concentra sua visão nos eventos externos ocorridos às personagens e o de primeira transporta o leitor para o mundo interior desses seres de papel, o de segunda impede um possível ocultamento das experiências narradas, e o que era para ser um relato exterior ou um interno, transforma-se em uma narração íntima. (Cf.: BOTOSO, p. 05-6).

Os críticos literários brasileiros, em sua maioria, ignoram a existência de um narrador em segunda pessoa. Dos poucos estudos no país acerca dessa temática, destacam-se a dissertação de mestrado de Camila Chaves Cardoso (2007), intitulada de *As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em Aura, obra fantástica de Carlos Fuentes* e um artigo de Altamir Botoso (2012).

Na pesquisa realizada por Cardoso (2007, p. 45), o narrador de segunda pessoa é analisado na obra *Aura* (1962), do escritor mexicano Carlos Fuentes. Ao caracterizar esse tipo de narrador, a estudiosa relata:

O leitor não sabe quem conta a história, mas esse não saber provoca-o e incomoda-o, na medida em que não se trata do narrador em terceira pessoa tradicional, que age como uma espécie de deus que tudo sabe, pode estar em todos os lugares e, dada as convenções literárias, não precisa necessariamente identificar-se.

Além disso, ainda segundo a referida pesquisadora,

A partir dessa ambiguidade primeira, acerca do emissor do texto, gera-se quase que instantaneamente uma segunda dúvida: a quem se dirige esse que não se sabe quem é? A partir da incerteza inicial acerca da instância da qual parte o texto, passa-se a um questionamento sobre a instância destinatária desse mesmo relato. Marcado textualmente por meio dos pronomes e terminações

verbais em segunda pessoa, o leitor parece deixar sua posição “passiva” para tornar-se uma parte da trama.

Cardoso considera ser a narrativa de segunda pessoa uma instância construtora de uma identidade entre leitor e personagem, artifício o qual convida o leitor para exercer um papel ativo dentro do relato. Altamir Botoso (2002, p. 06), em “Variações do foco narrativo em ‘El mundo alucinante’”, corrobora o pensamento da pesquisadora e acrescenta que o emprego do narrador de segunda pessoa em uma narrativa revela-se uma estratégia do autor para dotá-la de mistério e construir o efeito de profundidade psicológica, por meio de uma perspectiva pouco utilizada para a trama romanesca.

Em *Mosaicos Azuis Desejos*, esse narrador é convocado pelo autor-implícito para estreitar ainda mais a relação do leitor com o texto e, conseqüentemente, com a temática nele inserida:

Lá na tua casa: os comentários de teu pai com tua mãe; a tristeza e o ódio confundindo a cabeça dos teus irmãos; a piedade e a vergonha de tuas irmãs. Todos em absoluto sem saber se a favor ou contra a tua permanência naquele lar, ao mesmo tempo em que todos com uma vontade tão doce de poder te abraçar, te por no colo, dizer que te ama e que tudo daria certo. Mas essa verdade não acontece porque os limites entre o centro e circunferência de um raio são bem, muito bem, bastante racionalizados. Tu estás num pequeno quarto, onde apenas uma cama, um guarda-roupas, alguns brinquedos e uma cadeira são tua mobília. Deitado no chão, depois de teres sido para lá mandado por tua mãe, tu ouves toda a conversa entre os normais da tua casa. (MAD, p. 12).

Neste trecho notamos, mais uma vez, a despreocupação do escritor em se expor e evidenciar sua construção narrativa: ele reconhece a presença do interlocutor, é ciente de que seu material será lido, e não só se dirige diretamente para quem o lê, como invoca sua presença para dentro da obra. Retirado de sua zona de conforto por um narrador que simula contar não mais a história de Mário, mas a “história do próprio leitor”, o narratário sai de uma condição passiva, é ficcionalizado, e alça o posto de protagonista da trama a qual ele mesmo decodifica. Tal recurso, além de acelerar o pacto ficcional entre autor e leitor (o surgimento deste narrador ocorre no início do romance, mais precisamente no capítulo “Infância – parte um”), possibilita uma melhor assimilação do leitor para com a identidade da personagem principal.

Se, por ventura, há algum tipo de resistência do leitor para com a homoafetividade, o narrador de segunda pessoa se encarrega de trabalhar com o objetivo de cessá-la: faz com que ele assuma a pele do Mário criança e, assim como o protagonista, sinta a solidão daquele cuja infância fora aterrorizada pela possibilidade de ser expulso do lar pelos próprios pais.

Ao ser posicionado no texto como o sujeito oprimido, o narrador não só apostrofa o leitor, como o induz a refletir sobre paradigmas alicerçados no senso comum: “Deitado no chão, depois de teres sido para lá mandado por tua mãe, tu ouves toda a conversa entre os normais da tua casa.” E o que até então, para o narratário, poderia ser considerado uma pessoa “normal”, passa a ser fortemente questionado no instante em que ele é deslocado – ainda que no plano literário – da centralidade heterossexista.

Carmem Dora Guimarães (2004, p. 53), em *O homossexual visto por entendidos*, reforça a ideia contida no fragmento do romance, ao afirmar que a relação de poder do pai para com o filho obriga-o a tomar atitudes e medidas com o objetivo de converter e reorientar o jovem “desviante” para o caminho da “normalidade”. Nesse sentido, a ação social paterna é, em si, uma acusação da diferença. Nessa trajetória de construção da identidade homossexual “desviante”, o homoafetivo recriminado, como o representado por Mário, sai à busca de outros semelhantes na “diferença”. Busca essa que pode aliviar momentaneamente sua condição de desamparo ou reforçar ainda mais a sensação de abandono.

Se ao analisarmos os narradores de *Mosaicos Azuis Desejos*, descobrimos que eles, manipulados pelo autor-implícito, se alternam em variados pontos de vista para diminuir a distância entre o leitor e o protagonista homoafetivo, resta-nos perguntar quais artifícios ele tece ao elaborar, dispor e confrontar personagens e espaços ficcionais em sua trama narrativa.

## 2.1. *Personagens exiladas*

Os seres ficcionais que desfilam ao longo do romance *Mosaicos Azuis Desejos* são criaturas permanentemente insatisfeitas, em busca de alguém ou alguma coisa que preencha a lacuna de suas carências. Seja na procura de um novo amor, um sexo descompromissado ou por meio da afirmação pública de sua própria identidade sexual, essas personagens não se cansam de agir como sujeitos em desespero constante. Este ato enaltece a mediocridade da existência dessas *personas*, incapazes de se ajustarem às leis dos espaços sociais onde estão inseridas: se veem obrigadas a governar suas ações conforme o sentimento do instante. Nessas relações comandadas por ímpetos e conflitadas por diretrizes da sociedade, seres de ficção se embatem no campo da narrativa

e problematizam quem são, o que querem e qual posição ocupam ao se colocarem diante do outro.

É nessa “arena” de confrontos ideológicos que se aloca o protagonista do romance aqui estudado. Batizado de Mário (assim como o *de Andrade*, poeta de homoafetividade bastante especulada<sup>26</sup>), ele é um homem de trinta e seis anos, gay e professor do curso de Letras em uma universidade de Campina Grande - PB. Pouco ou quase nada sobre sua aparência física é revelado. Não sabemos ao certo como é o seu rosto, seu corpo e nem suas vestimentas. Não temos acesso ao seu cheiro, sua estatura nem seu peso. Somos reféns de suas palavras diluídas em pensamentos e emissões de juízos sobre o mundo, os outros e ele mesmo.

Através de seu discurso acalorado o leitor não demora a perceber estar diante da representação de alguém bastante passional. Ainda que permaneça com um “véu” sobre a face, Mário não esconde emoções extremadas, as quais surgem com intensidade em cada vocábulo enunciado, em cada ação desempenhada. Não é preciso ultrapassar a décima página do romance para notar que Mário é todo constituído de desejo. E por ser todo de desejo, ele é todo de emoção.

As falas e atitudes inflamadas de Mário, no entanto, vão surgindo no corpo da narrativa como se o sujeito ficcional que as origina não percebesse o seu peso. Como observamos no tópico anterior, no contexto sobre a efebria, mesmo quando Mário dissimula seus defeitos ou profere meias verdades, é desmascarado no ato pelo narrador. Desse modo, ele vai se desnudando no texto ora pela euforia de quem vive com os sentimentos à flor da pele, ora pelo narrador que não lhe permite ocultar-se através de mentiras.

No entanto, até que esse efeito se complete e uma imagem total da personagem seja finalmente esculpida, o leitor é convidado a se defrontar com vários Mários, através de inúmeras facetas e perspectivas que irão compor o mosaico representacional desse protagonista solitário. Nesse sentido, qualquer tentativa imediata de resposta à pergunta “Quem é Mário?” poderia soar superficial ou excludente.

Mikhail Bakhtin (2011, p. 28) enfatiza que ao analisarmos uma personagem não podemos desconsiderar o fato de nós, seres humanos, possuímos uma visão bastante limitada de nós mesmos – princípio que o escritor tende a reproduzir na elaboração de seus seres ficcionais. Por sermos dotados de uma visão externa, exclusivamente dianteira,

---

<sup>26</sup> Sobre os questionamentos referentes à vida sexual do escritor modernista, consultar o livro de Moacir Werneck de Castro: *Mário de Andrade – Exílio no Rio*, publicado pela editora Rocco (1989).

ficamos impossibilitados de uma visão real de quem realmente somos. Não podemos nos ver em totalidade, não temos acesso visual ao nosso rosto, a nossa nuca, às nossas costas.

Para alcançarmos uma imagem panorâmica de nós mesmos, somos obrigados a recorrer a instrumentos artificiais (fotografias, filmagens, espelhos, etc.), os quais dão uma ideia aproximada de quem e como nos apresentamos no campo da realidade. Restritos a enxergarem apenas o que se coloca diante deles, nossos olhos são os órgãos que mais estimulam a nossa sensação de desamparo, pois além de poderem constatar no terreno físico a nossa falta de companhia, eles demoram a dar julgamentos precisos sobre quem de fato somos: “Não há em mim uma imediata reação volitivo-emocional vivificante e incluyente para minha própria imagem externa. Daí o vazio e o estado de solidão que ela experimenta”, argumenta Bakhtin (2011, 28), através de uma explicação que se reflete em uma das angústias reveladas por Mário: “Nem mesmo um reflexo de mim é possível ver em algum pedaço de espelho deste ambiente”, desabafa. (MAD, p. 20).

Em se tratando de Mário, a passionalidade parece obstruir sua percepção de si mesmo e intensificar a imagem negativa que ele faz de sua trajetória. Se, como contribuiu Bakhtin, devemos levar em conta que a visão da personagem é extremada e subordinada, assentimos que o olhar de Mário está “configurado” em um permanente “*zoom* óptico”. Tudo para ele é recebido sensorial e emocionalmente de forma aumentada. Para esta personagem, não existe dor pequena, pouca alegria, beleza reduzida nem feiura sutil. Se ele sente dor, a dor é dilacerante; se está contente, é invadido por uma felicidade descomunal; assim como o que acha belo é comparado à perfeição, e o que julga feio é depreciado com horror.

Exagerado. O título que dá nome a uma das mais famosas músicas interpretadas por Cazusa talvez seja a palavra que melhor represente o modo como Mário encara a vida, os acontecimentos, a maneira como sente e interpreta o mundo, as pessoas e a si mesmo. É por isso que as palavras e expressões hiperbólicas, as quais descortinam as emoções e posicionamentos radicais da personagem analisada, pontilham todo o enunciado do romance em estudo: “Sentia um orgulho sem medida”, “gosto dele, mas tenho medo, muito medo, bastante medo”, “o dia inteiro não havia posto comida nem água na boca”, “o paraíso desejado chamava-se Paris”, “um de seus alunos, o predileto”, “passou muitos dias no hospital”, “queria sair dali, correr, fugir, gritar, até mesmo chamar palavrão”. (MAD, pp. 6-7-8-9-10).

Por mais que trave uma luta contra si mesmo e tente assumir uma feição altiva, desde o primeiro capítulo do romance, “Das ruas de Paris no inverno”, Mário é

frequentemente sabotado pela ideia negativa que faz de si. Julga-se um abandonado desde o primeiro instante em que pôs os pés na Terra: “estou só, tão só como quando cheguei ao mundo e não fui anunciado: apenas lançado fora das entranhas da mulher que disse ser minha mãe.” (MAD, p. 06).

Por meio de um olhar mais atento, é possível identificarmos na citação anterior a construção de um discurso articulado em duas camadas distintas. Se de um lado temos um protagonista que afirma se compreender como um solitário desde o dia do nascimento, de outro observamos que tal constatação talvez não fosse viável se não fosse a presença de uma terceira pessoa: a mãe. Ainda que a princípio pareça óbvia, esta reflexão impele ao entendimento do Outro como elemento fundamental na forma como apreciamos a nós mesmos.

Para Bakhtin (2011, p. 31), no acontecimento da “autocontemplação interfere um segundo participante, um outro fictício, um autor sem autoridade não fundamentado; eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia”. E esta alma alheia, para nós e para o filósofo russo, nada mais é do que o apanhado de impressões, julgamentos e opiniões proferidas pelos outros e internalizadas por nós.

Essa assimilação da perspectiva do outro no momento de nos examinarmos expõe uma função dialógica da condição do próprio solitário, o qual ainda que se encontre isolado no campo físico, jamais poderá estar só no psicológico – espaço onde os juízos seus e alheios se manifestarão e entrarão em consenso ou em conflito.

Como discutimos no Capítulo I, a mãe, na visão da Psicanálise, é de fundamental importância no desenvolvimento psíquico do sujeito. É ela o nosso primeiro opositor com quem mantemos contato. Nesse sentido, a maneira rude como Mário interpreta o seu nascimento e a sua genitora pode ser explicada através do pensamento de Françoise Dolto (1998, p. 13), a qual declara que o modo como a mãe lida com o seu bebê se reproduzirá na forma como ele lidará no futuro consigo mesmo e com o mundo. Se a mãe não suporta o cheiro das fezes da criança e a trata sem amenidade, por exemplo, o infante internalizará que não é aceito e se verá como um ser indesejável.

Bakhtin (2011, pp. 46-7) compartilha do pensamento de Dolto ao explicar que a criança começa a ver-se pela primeira vez pelos olhos da mãe e começa a falar de si mesma nos tons volitivo-emocionais dela. Desse modo, o infante aplica a si e aos membros do seu corpo os vocábulos carinhosos no devido tom em que são recebidos: “minha cabecinha, minha mãozinha, minha perninha”, “neném quer papinha”, “neném

quer nanar”, etc. Ele determina a si e ao seu estado através da mãe, com base no amor que esta lhe devota como objeto do seu mimo, do seu carinho, dos seus beijos e de seu afeto.

É dos lábios maternos que a criança ouve e começa a reconhecer o seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados experienciados. São as palavras da primeira pessoa amada as primeiras impressões lançadas sobre ela. Por isso são palavras mais autorizadas, que lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro da sua própria descoberta interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo*.

Esse amor da mãe e das outras pessoas, que desde a infância forma o homem de fora ao longo de toda a sua vida, dá consistência ao seu corpo interior. É verdade que não lhe proporciona uma imagem intuitivamente evidente do seu valor externo, mas lhe faculta um valor potencial desse corpo, valor que só pode ser realizado por outra pessoa. (BAKHTIN, 2011, p.47).

Sendo assim, a percepção inicial de rejeição materna sentida por Mário se projetará na maneira como ele construiu a imagem que possui de si, e implicará em todas as relações que ele vier a estabelecer futuramente:

E caçoam de tua pequena liberdade, riem da tua tragédia, sufocam o teu discurso através do qual agora há pouco enfrentavas a tua mãe. O pior: calam a tua palavra que fica presa e solta dentro da boca, dentro do corpo, ardendo na alma. Não podes, não deves, não permitem. Tu não podes e eles têm poder. (MAD, p. 12).

Por causa desses desafios entravados constantemente com a genitora, Mário tem a possibilidade de se tornar uma pessoa madura e emocionalmente independente sempre distanciada. “Havia se dispersado dela fazia anos e não tinha mais tempo nem vontade de recuperar uma relação que nunca havia sido um paraíso, o seu sol, seu umbigo.” (MAD, p. 06). Ao se enxergar como um sujeito rejeitado pela própria mãe, condenado ao estado de solidão filial, este protagonista desarticula todos os mecanismos antes estruturados para se tornar uma pessoa forte e fragiliza os vínculos que tenta construir com as pessoas de seu convívio.

De fato, a relação de Mário com a genitora estava prejudicada desde o momento em que ele nascera, embora ela ainda não soubesse, pelo simples fato dele ser gay. A homoafetividade da personagem é explicitada pela obra já no primeiro capítulo, mas de maneira bastante natural, sem nenhum tipo de alarde: “Sabia que até então estava se conhecendo, longe dos apetites carnavais, distante dos colegas com quem travava inúmeros diálogos eróticos, dos amigos por quem nutria sentimentos antes iguais”. (MAD, p. 06).

É curioso como mesmo em meio aos desentendimentos maternos – que para o protagonista se transformaram em um turbilhão de emoções tórridas –, ele não tenha sua

percepção totalmente ofuscada pelos sentimentos do instante. Aos poucos Mário vai confrontando sua passionalidade com uma visão mais racional e consciente do sujeito em que se tornou.

Define-se como um “professor universitário, nascido nos idos de 1974, de uma masculinidade não padrão, dono da vontade bela de viver mesmo que à custa da solidão”. Em seguida revela ser uma pessoa tímida e pacata, embora saiba do prestígio que ocupa: “Um homem na minha condição, idade e status, sobrevivente de uma paixão temporã”. (MAD, pp. 49-50).

Se no perfil psicológico da personagem analisada temos a representação de um sujeito gay que se sente oprimido desde o nascimento, em suas características sociais notamos distinções em nada relacionadas com a figura do “pobre rejeitado”. Consciente de sua elevada condição social, Mário se denomina professor universitário, de prestígio, e anula todos os discursos de inferioridade que por ventura poderiam recair sobre ele devido a sua orientação sexual.

Como observamos, é textualmente marcado que nem como gay esta personagem se define ao traçar um perfil de quem ela é, ao optar pelo aparente eufemismo “masculinidade não padrão”. Para muitos, o comportamento de Mário poderia ser interpretado como uma omissão ou negação da própria homoafetividade.

Carmen Dora Guimarães (2004, p. 68) faz uma análise pioneira sobre a construção biográfica da homossexualidade entre homens moradores da cidade do Rio de Janeiro na década de 1970. Ela declara que, desde aquele período, é comum vermos gays brasileiros preocupando-se em evitar a descoberta da identidade homoafetiva, mesmo possuindo qualificações e níveis educacionais superiores aos exigidos:

As atitudes e comportamentos no trabalho devem ser “discretos”, assim como a linguagem. (Pude observar no diálogo cotidiano que os termos empregados para se referir ao parceiro sexual são expressões comuns a dois gêneros – “figura”, “caso”, “transa”, “pessoa”, “criatura” –, mantendo a identidade sexual do outro indefinida, assim como a própria.) Sanções são aplicadas tanto àqueles que “são excessivos” (efeminados) como àqueles que adotam o código heterossexual como escudo, sendo motivo, inclusive, de exclusão do “grupo”.

Ainda que o estudo de Guimarães tenha sido desenvolvido há quase cinquenta anos, não podemos negar que assumir a própria homoafetividade continua a ser um obstáculo para inúmeros gays, principalmente para os que ocupam importantes cargos profissionais. Ser ou não reconhecido como um sujeito de orientação sexual não-padrão tem um peso relativo para cada indivíduo e situação particular, mas, em geral, não há motivo para “se expor”, uma vez que pôr a homoafetividade à vista pode implicar



agressões, deboches, xingamentos, frieza, perdas de amizade, e outra infinidade de comportamentos que conduzem o homoafetivo ao desamparo.

Apesar disso, não acreditamos que Mário utilize a “discrição” como recurso de fuga à homofobia. Embora não sinta necessidade de manifestar abertamente sua orientação sexual, ele nunca nega ser praticante da homoafetividade nem forja condutas e situações de cunho heterossexual. Desse modo, longe de sua circunspeção ser uma negação do gênero gay, tal atitude se apresenta na obra como uma naturalização da própria condição homoafetiva. Assim como os sujeitos héteros não bradam a heterossexualidade que os caracteriza ao traçarem um perfil pessoal, Mário não se vê na obrigação de exaltar a homoafetividade ao dizer quem ele é. Opta, de maneira recatada e não menos política, em afirmar possuir uma “masculinidade não padrão”, para, logo em seguida, listar os papéis profissionais que o alocam em uma hierarquia de destaque.

Nesse sentido, a carreira promissora surge para a personagem em análise não apenas como uma realização profissional, mas como uma tentativa de sair da condição de sujeito marginalizado devido a sua homoafetividade. Apesar disso, a representação social construída nesta obra não ignora o fato de que as marcas de uma sexualidade destoante do padrão podem ofuscar até mesmo as qualidades profissionais de um sujeito:

Havia comentários na faculdade a seu respeito. Alguns diziam que era gay e o sabiam, porque ele mesmo admitia; outros não acreditavam na homossexualidade de Mário, porque o tinham como modelo de profissional e de pessoa, e nessa falsa compreensão percebia-se o jogo moral embutido nas palavras e nas coisas: um gay não poderia ser bom profissional nem boa pessoa. (MAD, p. 146).

Nesta passagem, é importante observarmos como se configura um dos primeiros mecanismos acionados pela identidade dominante: a falsa aceitação do sujeito que ela mesma recrimina. Ao tentarem forçada e estrategicamente desvincular a sexualidade do sujeito, os heteronormativos representados em *Mosaicos Azuis Desejos* afirmam que Mário não é gay, pois ele é “modelo de profissional e de pessoa”, como se estas qualidades não fossem possíveis a um homoafetivo, ou como se a homoafetividade fosse capaz de anular tais atributos em alguém. Aceitar o sujeito e reprimir suas práticas, porém, é ainda não aceitá-lo.

Nesse sentido, um dos fatores mais importantes na assimilação de nossa própria identidade é a diferença evidenciada no instante de nos relacionamos com os demais sujeitos. É na e pela alteridade que a nossa identidade é desenvolvida de maneira efetiva, pois só através do contato com o Outro estabelecemos contrastes que nos fazem perceber quem somos. Só o Outro pode nos conferir um “arsenal” de singularidades formuladoras

do nosso sentimento de individualidade – seja esse sentimento pertencente a um indivíduo ou a um grupo. Este pensamento é corroborado por Bakhtin (2003, p. 33), o qual enaltece a importância do Outro na atribuição de sentidos:

Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. [...] Nesse sentido, pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria.

Em uma sociedade com predominância do heterocentrismo (e aqui a palavra “sociedade” não exige uma delimitação espacial, visto o modelo heterossexual de vida se postar como dominante em qualquer época ou civilização), não é difícil imaginarmos quais atributos se distinguem e se tornam marcados no encontro de um sujeito heterossexual com um homoafetivo.

Mário não é afeminado, não tem voz afetada, não entende de moda, não cultua divas, nem corresponde aos demais rótulos arraigados em preconceitos que figuram no imaginário coletivo sobre a conotação de um sujeito gay. Ele é másculo, porta-se com discrição e gosta de trabalhar. Ainda sendo passional, a imagem que ele costuma expor para os outros é a de uma pessoa estudiosa, pacata, avessa ao glamour e excessos vinculados ao “típico” universo gay. A princípio, não identificaríamos nada significativo que o pudesse pôr em contraste com as personagens heterossexuais no seu ambiente de trabalho. Na vida pública, ele é tão normativo quanto os demais professores e alunos da universidade onde exerce o seu ofício. Seu desvio à uniformidade só se revela em ambientes privados, quando ele se encontra na intimidade com homens que, assim como ele, também amam homens.

Os olhos vigilantes da patrulha heterossexual são curiosos, maledicentes e estão por toda parte. “Todos começaram a me olhar diferente, mesmo sem nunca terem chegado, naquele tempo, perto de mim para confessar-me o motivo da indiferença”. (MAD, p. 29). Desta maneira, Mário não demora a ter sua conduta sexual transformada em pauta de conversas do setor público, a sua orientação íntima questionada, depreciada e julgada como um fator de diferença, inserindo-o em um campo de inferioridade.

As ações ultrajantes dessas personagens decorativas<sup>27</sup> são fundamentais para a estruturação da identidade do protagonista em debate, o qual tem dificuldade em entender

---

<sup>27</sup> A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela que ou não exerce ação na narrativa, ou que surge sem caracterização no enredo, apenas para constituir um traço indispensável à

o que de fato é um sujeito homoafetivo. Noção problematizada pelo narrador do romance ao explicar a maneira como a personagem principal interpreta a sua condição:

Na verdade, Mário não sabia muito bem o que era ser gay, como a maior parte das pessoas rotulava os homens que amavam homens. Como encarava a vida que levava com maturidade, não saberia distinguir em um shopping center, por exemplo, quem é gay de quem não é. Os outros é que se importavam com as diretrizes que cada um estabelecia como meta individual e social. (MAD, pp. 146-7).

Este fragmento da obra literária analisada ilumina várias questões desenvolvidas ao longo deste tópico. Em primeiro lugar, fica evidente Mário não se identificar com o rótulo de “gay”. Não por este termo ser culturalmente impregnado de sentidos negativos, mas pelo fato de ele não assimilar quais atributos um homem precisaria ter para ser considerado homoafetivo além da capacidade de amar outros homens.

Também observamos componentes argumentativos articulados pelo autor-implícito no enunciado, o qual faz uso de combinação de palavras para expor uma ideologia de maneira não tão explícita: ao frisar que Mário “encarava a vida que levava com maturidade”, sem precisar se questionar arditosamente sobre suas preferências sexuais, o narrador, de modo subentendido, conduz ao julgamento de que a atitude de sair, em locais públicos, rotulando homoafetivos, é imatura.

O recorte também pode conduzir à reflexão sobre a identidade homoafetiva como uma instância que tende a se pôr a mostra mais em locais privados, dificultando a identificação de pessoas gays em setores públicos, como os shoppings centers exemplificados pelo narrador do romance. Sabemos que aspectos como delicadeza e feminilidade cristalizaram-se em nossa cultura heterocêntrica como sendo características de mulheres e gays, entretanto, não podemos deixar de criticar esta perspectiva redutora – e até equivocada – da homoafetividade, quando não preconceituosa.

Se o único fator condicionante para identificar um homoafetivo é a atração revelada por pessoas do mesmo sexo, percebê-los como tais na superficialidade dos espaços públicos não é tarefa fácil. Por mais que os nossos olhos vigilantes consigam reconhecer alguns, outros tantos passam despercebidos. É por isso que Mário tem dificuldade em compreender a mania das pessoas tentarem a todo custo separar quem é gay de quem não é.

---

apresentação de uma cena em grupo (Cf.: BRAIT, 2011, p. 48). Em *Mosaicos Azuis Desejos*, as personagens preconceituosas do trabalho de Mário não são identificadas pelo narrador do romance, o que nos leva a tal classificação desse elemento narrativo.

Ainda afirmando ser um homem que ama homens, esta personagem reconhece – com bastante lucidez – que descobrir em ambientes públicos quem são os sujeitos héteros e quem são os homoafetivos, não é algo que se consiga fazer com propriedade. Mário é ciente da diferença entre conduta sexual/afetiva e conduta social/moral/profissional de um sujeito, demonstrando mais instrução que desconhecimento acerca da escorregadia sexualidade humana.

Apesar de manifestar indiferença para com os fatores que o distinguem como sujeito gay, Mário traz um dado importante: afirma serem os *outros* aqueles verdadeiros preocupados em realizar as diferenças sociais, corroborando as ideias trabalhadas até aqui, de que são os outros os primeiros a nos alocarem em posição de inferioridade ao evidenciarem as nossas desigualdades.

Por outro lado, em *Mosaicos Azuis Desejos*, os “outros” que Mário precisa enfrentar não são apenas heterossexuais. Os gays representados nesta narrativa, curiosamente, também tendem a se colocar em posição de ataque frente ao protagonista homoafetivo, como Charles e Maurício, personagens que mais motivam as ações desempenhadas por Mário ao longo do romance.

O nome de Charles surge ainda no início da narrativa, mas sempre inserido nos lamentos e devaneios de Mário. É por meio do desabafo, das memórias, e dos delírios do protagonista que o leitor corporifica este antagonista. No decorrer dos capítulos, é descoberto que Charles fora aluno de Mário no curso de Letras, período do início do envolvimento entre eles. Alguns anos se passam, Charles conhece um novo rapaz, e põe fim à relação amorosa com o professor. Esta atitude é suficiente para a personagem principal se desestruturar, e neste único ato de abandono está a matriz de todas as ações que se ramificarão nas decisões tomadas por ela:

Eu te quero, Charles! Mesmo tendo tentado tirar minha vida, depois que soube que estavas a sair com outro, me abandonando no leito, me forçando à solidão, traindo-me com outro, dando a outro homem tudo o que havia prometido e derramado sobre mim; ainda assim, Charles, eu te quero! Eu te amo, te amo, te amo! (MAD, p. 61).

Mário é uma personagem desolada, devastada e solitária. Seu discurso sempre carregado de súplicas e suas ações de desespero – como a tentativa fracassada de tirar a própria vida dando um tiro contra a cabeça – estimulam o leitor a lamentar o fato do protagonista não ter encontrado pessoas que o compreendessem e cultivassem relações para com ele. Com o término do namoro, a ausência de Charles também transforma em

ausência o amor que o professor deveria sentir por si mesmo, pela sua vida, por sua integridade física e emocional.

Em *Amor líquido*, Zygmunt Bauman (Cf.: 2004, p. 28) esclarece que um relacionamento é um investimento como todos os outros. O sujeito é obrigado a dispor de tempo, dinheiro e esforços que poderia empregar para outros fins, mas não empregou, esperando estar fazendo a coisa certa e desejando que aquilo que perdeu ou deixou de desfrutar acabaria, de alguma forma, sendo-lhe devolvido de alguma maneira lucrativa. Desse modo, o término de uma relação amorosa implica não apenas no distanciamento de pessoas que um dia se gostaram, como representa um prejuízo de investimento. Este fator atinge o bem estar dos envolvidos no “negócio” e causa sofrimento e frustração, como a sentida por Mário ao término com Charles.

Como se não bastasse, o rompimento também intensifica no protagonista a amargura de viver sem a visão externa e as possibilidades sensoriais que só o outro poderia lhe conferir. Como argumenta Bakhtin (2011, p. 39), “só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência”.

Mário, após terminar seu namoro com Charles, sente-se abandonado e traído. Não tolera a ideia de Charles já ter encontrado uma nova pessoa para se relacionar afetivamente. Este último, por sua vez, demonstra-se irredutível, bastante firme na decisão de pôr fim aos laços que o uniam ao professor. Não cede a nenhuma chantagem, não se comove com nenhum pedido para se reencontrarem. Essa insistência de Mário em um relacionamento visivelmente fracassado, e a segurança com que Charles nega seu ex-namorado, pode levar o leitor a se questionar: seria Mário a verdadeira vítima da história narrada?

No capítulo 27, intitulado de “O princípio do gorgomilo”, a moral e os escrúpulos de Mário são finalmente postos em cheque. A narrativa faz um regresso temporal e a época é a de um período em que Mário e Charles ainda namoravam. Em visita a casa de Charles, Mário descobre através de seu cunhado, Páris, que seu namorado precisou sair, mas que não demoraria a voltar. Páris convida o professor para entrar e esperar o retorno de seu irmão mais velho. Mário aceita, e fica com o cunhado assistindo a “Sessão da Tarde” enquanto comiam pipoca com guaraná, preparados pelo adolescente de catorze anos. O ocorrido em sequência é o próprio narrador quem revela:

Entre um gole de guaraná e uma porção de pipoca, as mãos deles dois se entrelaçaram. O toque e o cheiro, a boca e o segredo. Os olhos vidrados, o engolir a situação sem muita consciência do que esperava por eles. E sem muita espera, enfregaram-se os sexos um no outro até acomodarem suas protuberâncias nas reentrâncias do outro. (MAD, p. 107).

Durante o ato sexual, os dois, como já eram de se esperar, são flagrados. Mas não por Charles. Pelos pais dele, os sogros de Mário. Em meio a injúrias e indignação, eles pensam em chamar a polícia e prestar uma queixa contra o professor alegando abuso de menor, mas logo são paralisados ao imaginarem o escândalo e a exposição que tal atitude poderia acarretar para o filho mais novo e para a família. “Após o episódio, Mário foi denunciado, sem a queixa de praxe, a Charles, que ficou puto da vida, esbravejou com o namorado, mas continuou com ele”. (MAD, p. 108).

Situação semelhante é narrada no capítulo 32, “A chegada”, quando Mário rememora outro acontecimento ocorrido em um momento do passado. Após dar uma palestra em uma escola sobre a relação entre literatura e vestibular, Mário se vê perseguido por um jovem estudante, Marco Antonio, o qual assim como Páris, também tinha apenas catorze anos.

Cercado por e-mails e telefonemas insistentes do garoto, o professor fica sem saber como lidar com este assédio juvenil. A proporção do incidente aumenta quando, em sua caixa eletrônica, Mário começa a receber fotos do adolescente nu, acompanhadas de convites sexuais. O narrador pontua que já era tarde da noite quando Mário finalmente decidiu entrar em contato com o garoto. Ligou e combinaram de se ver naquela mesma hora. Não tardou para o professor descobrir que os pais do menino estavam viajando e ele se encontrava sozinho em casa. “Mário foi conduzido até o quarto do garoto, que trancou a porta, fechou as persianas, deitou-se na cama e abestalhou-se em comoção”. (MAD, 2011, p. 126).

É o pronunciamento do próprio Charles, o qual vem ocorrer apenas no final do romance, que retira as possíveis dúvidas do leitor e o faz perceber que Mário não é tão injustiçado como ele se diz ser em todas as suas lamúrias e acusações contra o homem que o deixou. No capítulo 51 – “Havemos de colher” – a obra descortina que por trás da frieza de Charles, antes de existir um traidor, existe um homem que cansou de ser traído:

Eu me entreguei, mas sempre contra a minha vontade que se escondia lá dentro. Sempre acreditava que seria triste estar contigo, mas os nossos encontros e as nossas entregas testemunhavam o contrário. Mas não admito mais idade que a minha. Esse esparrela que estava comigo tinha apenas dezesseis. Quer me namorar e eu já disse que ele tem idade demais e que eu não namoro ninguém. Você me entende, né? Além do mais, tem outros vazios em mim por causa do que em ti fora perdido: os amores alugados, mesmo que por mim desconfiados, que você teve enquanto esteve comigo. (MAD, p. 188).

Este desabafo, embora importante para o leitor e para a construção moral e psicológica das personagens, soa indiferente para Mário. No instante em que Charles descarrega estas verdades, o professor as desconsidera, tratando-as como meras escusas: “Havia sido apenas uma desculpa. Havia sido apenas uma fuga da culpa. Havia sido, quem sabe, um pequeno e involuntário filme sobre dores de amor romântico.” (MAD, p. 189). Esta atitude acrescenta novos apontamentos na concepção deste protagonista, que ao ser visto externamente, pela perspectiva de uma terceira personagem, agrega valores que haviam sido velados aos olhos do leitor ao longo da maior parte da trama.

Se na percepção de Mário, Charles é um traidor por tê-lo deixado, na de Charles, Mário é um traidor por ter quebrado o pacto de monogamia existente na relação tradicional da qual eles faziam parte, debatida no Capítulo 1 por Anthony Giddens (1992). Nas diretrizes da sociedade contemporânea, predominantemente monogâmica – ao menos nos atos expostos publicamente – o adultério retira de Charles o peso das acusações a ele imputadas pelo professor. Por isso, a segurança e o posicionamento de indiferença deste para com os argumentos apresentados como justificativas do abandono sofrido pelo mais velho. Ora, “foi você quem me abandonou primeiro, ao romper com os acordos de conduta pré-estabelecidos para a relação que mantínhamos”, parece dizer aquele verdadeiramente enganado.

Ao tratar seus atos como irrelevantes e desconsiderar a dor provocada em Charles, Mário expõe que o seu sentimentalismo não contempla os limites do outro. “O modo como vivencio o *eu* do outro difere inteiramente do modo como vivencio o meu próprio *eu*”, explica Bakhtin (2011, p. 35), ao acrescentar: “Não cesso de me vivenciar de dentro, e esse autovivenciamento permanece comigo, ou melhor, eu mesmo permaneço nele”.

Ignorando as dores alheias, Mário supervaloriza as próprias dores. Sua contemplação interna diz ser ele uma pessoa excluída, abandonada, injustiçada, vítima dos infortúnios da vida. A autopiedade, no entanto, o impede de considerar os males causados em outros indivíduos. Afinal de contas, esta personagem sente-se traída quando ela mesma é a real traidora. Julga-se rejeitada por Charles quando ela mesma fora a primeira a ir à busca de novos desejos, novas paixões e novos amores. Nesse jogo de espelhos, Mário acusa os outros de serem tudo aquilo que ele nega em si mesmo.

Essa negação não surge de maneira dissimulada, consciente ou proposital. Ele realmente se acredita vítima das relações, sente-se incompreendido pela sociedade e por todas as pessoas com quem manteve algum tipo de contato. Ao traçarmos esse perfil controverso do protagonista, indagamo-nos: seria a ausência de Charles a verdadeira

motivação para o sentimento de solidão que dilacera o professor universitário do início ao fim do romance? Antes de tentarmos encontrar uma resposta viável para esta pergunta, é importante analisarmos o modo como Mário se relaciona com as demais personagens da narrativa.

Além de se apoiar no protagonista (Mário) e no antagonista<sup>28</sup> (Charles), os capítulos de *Mosaicos Azuis Desejos* se estruturam na presença recorrente de uma terceira personagem: Maurício. Este também é apresentado como um aluno de Mário, famoso pelas artes trazidas na pele e pela atração nitidamente provocada no professor: “de soslaio, percebeu, miudamente na visão ainda embaçada, o grande corpo do rapaz tatuado por quem nutria uma afeição incomum”. (MAD, p. 08).

Esse encantamento sentido por Mário é, em proporções ainda maiores, despertado em Maurício em relação ao professor. Bonito, jovem e devotado, Maurício busca em Mário um amor que nunca é retribuído. Personagem surgida no romance em oposição a Charles (determinado a sempre recusar Mário), Maurício, em sua incessante busca e espera pelo afeto do professor, possibilita, a ele, uma transmutação de “vítima” em “algoz”.

O mesmo apelo de Mário em relação a Charles é notado em Maurício frente ao protagonista: “Maurício insiste em ligar para o celular. [...] Pensava. Rua isolada. Voz calada. Corpo quase desmaiando da tristeza dos últimos dias. Quinhentas chamadas de Maurício.” (MAD, pp. 214-5). Apesar disso, assim como Charles rejeita o professor solitário, Mário ignora Maurício, como se pudesse, assim, sair da condição indigesta de renegado e assumir o posto “privilegiado” de quem, ao invés de ser abandonado, abandona. “Charles que me perdoe! Maurício foi sendo inventado pelos que o quiseram junto a mim. Não significa dizer que detestei a ideia. Mas amo Charles.” (MAD, p. 20).

Desse modo, Mário, estrategicamente, não recusa o “pupilo mais belo” por inteiro, por mais que saiba que ele, longe de configurar uma possibilidade de relacionamento real, foi “sendo inventado” por aqueles que torciam para que os dois ficassem juntos. Sem demonstrar incômodo, faz questão de mantê-lo por perto, como uma “carta coringa”, sempre pronta para resgatá-lo da carência e do isolamento. Maurício, no entanto, é incapaz de preencher os vazios emocionais do professor:

Maurício está em Campina Grande. Provavelmente em alguma balada ou pizzeria com os amigos. Deve estar sofrendo como estou. Talvez comendo o

---

<sup>28</sup> Nossa análise já deixou evidente que Charles não segue o modelo clássico de antagonista, compreendido como o “vilão” da história. Optamos identificá-lo com esta classificação pelo simples fato dele se opor a personagem principal, tanto psicologicamente quanto através das ações desempenhadas no enredo.



pão que o diabo vai amassar. Querendo me esquecer e eu, dele a lembrar. A lembrar dele não por amor. Amor que tenho por outro que ama outro. (MAD, p. 47).

Impossibilitado de sentir-se bem consigo mesmo e repleto de vazios existenciais, Mário não consegue ser companhia para quem, assim como ele, é solitário. Por mais que imagine Maurício em uma vida social ativa, ele sabe que o rapaz deve estar sofrendo assim como ele em relação a Charles, “talvez comendo o pão que o diabo vai amassar”. Lembra do tatuado não com amor, mas com a compaixão de quem vive os sabores da incompletude amorosa e não consegue dela se desvencilhar.

Ainda que esteja consciente de não poder minar suas angústias emocionais com o aluno e admirador, Mário o utiliza para cessar suas tensões sexuais. Os encontros com Maurício passam a ocorrer com certa regularidade, fator que só parece aumentar em Mário a falta que Charles lhe faz: “Maurício poderia pelo menos, fazer companhia, já que não posso ter o outro a quem me recusarei, a partir daqui, a mencionar o nome”. (MAD, p. 46).

E assim como Maurício, outras personagens desfilam pelo romance como candidatas a aplacarem a solidão amargurada pelo protagonista. Em Paris, Mário sai com Landu, um homem de 31 anos, casado com uma mulher. Landu é o típico gay enrustido, o qual se adequa às normas da heterossexualidade para não precisar enfrentar insultos e perseguições: “É meio esquisitão, todo cheio de segredos, de medos. Não enfrenta a situação do que é. Esconde a todo momento o jogo que envolve sua performance masculina.” (MAD, p. 47). Os temores de Landu, no entanto, não o impedem de dar vazão a seus desejos homoafetivos. Tão solitário quanto Mário, ele encontra no sexo gay descompromissado uma forma de atenuar a sensação de desamparo: “O gosto de gozo ainda tosse em minha garganta, ainda escorre em meu pau, ainda faz sentido em meus nervos. Mas não consigo esquecer Charles”, lamenta o protagonista após se despedir do francês. (MAD, p. 47).

De volta ao Brasil, além de Maurício, Jhonatan e Elizangela também surgem como possibilidades de resgatar Mário da condição de desamparo. Os dois também são alunos da universidade onde Mário trabalha. Elizangela é descrita como uma moça humilde, pobre, deslumbrada com o mundo acadêmico. Inexperiente e sem convicções sobre a vida, a estudante se encanta pelo professor. Paquera com ele. “Marcaram encontro, tomaram cerveja juntos. Almoçaram juntos outros dias, desabafaram amores. Trocaram confidências, visitaram a casa um do outro.” (MAD, p. 74). Com a intimidade

promovida pela amizade, Mário descobre que Elisangela namora Jhonatan, seu aluno no curso de Letras.

Jhonatan mal podia imaginar que o seu professor de Literatura, certo dia, em uma festa, bebera muito com a sua namorada e acabaram dormindo juntos. Ele mal podia imaginar que o professor desejado por ele em segredo, estava envolvido em um triângulo amoroso com a sua namorada.

Após questionar a sua própria homoafetividade por ter se envolvido sexualmente com uma mulher, Mário chega à conclusão que possuía Elizangela desejando o namorado dela:

O que teria em mim aquele rapaz de belo sorriso, corpo de maneiras bem educadas, comportadas e braços longos e fortes que pendiam sobre meus lados todos? [...] Preciso ter aquele Jhonatan inteiro e nu em minha frente para poder ceder aos apelos de que tanto me culpo, mas que também traria a certeza dele à minha hipótese já discutida de que ele gostaria de gozar o corpo de um homem. Se já goza, isso já é uma outra história. Na minha história, Jhonatan vem no remanso: ideal e perigoso. Ele é um perigo em pessoa. (MAD, p. 94).

E assim como ocorrera com Maurício, Landu e Elizangela, o encontro íntimo com Jhonatan também acontece. Jhonatan, de traído transforma-se em traidor. Mas assim como os demais, fracassa na tentativa de completar Mário emocionalmente, ao ponto de exterminar-lhe a solidão.

A propósito da solidão dos seres, Dolto (1998, p. 244) declara que considera os homoafetivos as pessoas mais solitárias, não por gosto. Para a psicanalista, eles desenvolvem relações separatistas, que os mergulham cada um em seu canto: “O convívio entre eles frequentemente é efêmero e frio. Não falo de casais. Muito efêmeros, como uma gota de água e uma de óleo que passam lado a lado, tocam-se e não produzem nada”.

Desse modo, as personagens de *Mosaicos Azuis Desejos* vão se envolvendo superficialmente com Mário no decorrer da narrativa, apenas para endossarem o fato de que o vazio que o atormenta parece impossível de ser preenchido. Da mesma forma que o surgimento de cada personagem traz para o professor a esperança de que a sua solidão chegará ao fim, a sensação de incompletude aumenta a cada tentativa frustrada de encontrar alguém para amenizar seus dias de aflição. A ideia de que apenas Charles seria capaz de completá-lo “como a metade de uma laranja” é reforçada, e a condição vitimada do protagonista é agravada pela impossibilidade da reconciliação:

Havia apenas o desengano de tudo e Charles que viera até mim, depois de me deixar mais raso do que o chão. Tinha vindo como sendo e eu não o reconheci. Imaginou que fôssemos, mas nós nunca havíamos sido. Tínhamos apenas estado, foi a conclusão a que cheguei. O que ele me garantia era por demais ingênuo e imoral. O pedido de desculpa era sem cerimônia, livre de emoção,

mecanicamente falado num tom verbal que parecia mais a voz de uma secretária eletrônica a dar recado virtual. Aquilo me incomodou menos. O que mais tinha me deixado sem chão tinha sido o abandono. (MAD, p. 208).

Mário finalmente esclarece que a motivação de sua angústia não estava no fato de Charles não mais se fazer presente. Vinculando seu sofrimento emocional a Charles, Mário deixa evidente que o motivo de sua desolação estava contido em uma ação, e não em uma pessoa: o abandono fora o verdadeiro e único culpado pelo desencadear de infortúnios que irromperam ao longo da trajetória desse protagonista solitário.

A fixação por Charles, de outro lado, pode ser explicada pelo simples fato deste ter sido a última pessoa a abandonar o professor. Esta atitude reativa em Mário a ideia carregada desde a infância de ser sempre abandonado pelas pessoas amadas, como esmiuçamos pelas palavras de Freud (1973) no Capítulo 1. Conforme Dolto (1998, p. 410), é o sofrimento nascido das separações primeiras – nascimento, desmame, desenvolvimento neuromuscular e locomoção no espaço – que constitui “a individuação progressivamente adquirida do corpo da criança que, em seus limites táteis, se descobre criatura única e separada”. (DOLTO, 1998, p. 410). Sofrimentos que desde o início da narrativa percebemos que para Mário não foram superados: como observamos, o próprio nascimento é interpretado por ele como uma experiência negativa, estendida a figura materna.

Esses mesmos aspectos relacionados à obsessão e desamparo são vivenciados pela protagonista de *Obsceno abandono*, de Marilene Felinto (2002), obra sugestiva da inspiração ficcional de Antonio de Pádua em *Mosaicos Azuis Desejos*. Leitor confesso de Felinto, o escritor insere em seu romance uma personagem bastante similar à encontrada na narrativa da autora pernambucana: Charles.

Apesar do Charles de Felinto ser heterossexual, é ele o responsável pelo desastre emocional em que se transforma a vida da protagonista abandonada, tal como acontece com Mário. Ao problematizar esta condição de dor, angústia, abandono e solidão representada em *Obsceno Abandono*, Myrna Agra Maracajá (2010, p. 81) assegura que, assim como Mário, a personagem principal de Felinto carrega perdas afetivas que não se resumem apenas ao último rompimento amoroso:

É em um dia de sábado que as suas desilusões são narradas, não só as que Charles deixou-lhe, mas as que foram acumulando-se ao longo dos sucessivos abandonos sofridos, desde a infância. Já na primeira página do livro, podemos constatar que a rejeição é algo que se repete na vida dessa mulher, o que nos aponta para uma posição de devastada que ela ocupa na vida amorosa.

Assim como a protagonista de Felinto, Mário é um rejeitado por excelência. Mas como já foi esmiuçado no decorrer deste tópico, posicioná-lo apenas como vítima seria simplificar a complexidade dessa personagem dúbia, bivalente e controversa. Pois ainda que ele tenha sofrido uma sucessão de rupturas – tão presentes na vida de qualquer ser humano – ele não só fora culpado por algumas delas, como também já promoveu o abandono e estreitou vínculos puramente sexuais.

Pelo exposto, notamos que Mário, apesar de bradar seu amor por Charles na maioria das frases pronunciadas, não o amava enquanto indivíduo único e singular. Como ele mesmo confessara, sua dor estava contida no abandono e não no sujeito que o abandonara. É quando notamos que o mesmo desprendimento que Mário possui em relação a Maurício, Elizangela e Jhonatan (ao ponto de mantê-los seduzidos apenas para utilizá-los como parceiros sexuais esporádicos), ele mantinha com Charles enquanto ainda namoravam. É por isso que as inúmeras relações extraconjugais em que se envolveu aconteceram de forma tão natural, sem em nenhum instante haver algum tipo de arrependimento ou inquietação, não pensando duas vezes antes de ir para a cama com o próprio cunhado.

Pela leitura, descobre-se que, afinal, o ressentimento de Mário enraíza-se em um abandono (de Charles) cuja motivação foi por ele oferecida. Mário, porém, ignora este fato, e usa os mesmos expedientes que poderiam lhe ser atribuídos no momento de sentenciar seu ex-namorado:

Eu te quero, Charles! Mesmo tendo tentado tirar minha vida, depois que soube que estavas a sair com outro, me abandonando no leito, me forçando à solidão, traindo-me com outro, dando a outro homem tudo o que havia prometido e derramado sobre mim. (MAD, p. 61).

Em suma, está fora de dúvida que Mário profere e arranja a sua história com a finalidade de condenar Charles, comprovando que não está no outro, mas nele, a hipocrisia de alguém que não tolera ter suas vontades frustradas. Apesar de enxergar o ex-namorado como um completo traidor, a experiência obtida na relação de Mário com Charles, assim como marcou de maneira intensa o primeiro, influenciou sobremaneira a perspectiva do segundo. Poucos dias antes da separação definitiva, Charles havia confessado para o ex-namorado já não ser tão romântico como antes: “eu não tenho mais paixão, nem mesmo amor. Acho que não sinto mais nada, senão vontade de querer outros desejos.” (MAD, p. 162).

Se na obra de alguns autores o dinheiro surge como motivação para as ações das personagens, em *Mosaicos Azuis Desejos* elas são movidas pelo sentimento do instante.

O desejo é o motor de cada ato desempenhado pelos seres ficcionais de Antonio de Pádua. Nesse sentido, compreendemos porque Mário não se sente hipócrita ao acusar os outros de ser aquilo que ele mesmo é. Para ele não importa o passado. O importante é o que ele possui ou o que lhe falta agora.

Bauman (2004, pp. 24-5) explica essas sensações de volúpia vivenciadas por Mário ao inferir que, ao passo que o amor quer possuir, o desejo quer consumir. Enquanto o amor cresce com a aquisição do objeto e se realiza na sua durabilidade, o desejo se concretiza quando aniquila o próprio objeto cobiçado. Se o amor promove uma autoproteção, o desejo se autodestrói.

Assim como o amor, o desejo é uma ameaça ao seu objeto sexual: o amor escraviza-o, já o desejo destrói-o. O amor aprisiona seu alvo como forma de protegê-lo. O desejo o reduz a nada como maneira de libertá-lo. Para Flávio Camargo (2014, p. 56), esse desejo inquietante impresso nas narrativas de Antonio de Pádua, provoca no sujeito uma ansiedade propulsora de uma busca ininterrupta pelo objeto de desejo:

Nesse caso, o objeto de desejo se restringe a uma atração entre corpos do mesmo sexo, que provocam entre si excitação e desejo. Daí a contínua peregrinação dos personagens homoafetivos pelos espaços diversos das grandes metrópoles em busca do outro para saciar sua sede de desejos. Não se trata somente de uma satisfação de desejo, mas de uma ânsia pelo outro do mesmo sexo, revelando a carência afetiva de personagens marcadas pela solidão e pela angústia existencial.

Nesse sentido, compreendemos porque Mário nunca se completa emocionalmente nas relações que estabelece: embebido de desejo, “de uma ânsia pelo outro do mesmo sexo”, seu interesse nos objetos sexuais se esvai no instante em que suas fantasias são consumadas. O que explica sua fixação sentida por Charles, único a lhe negar o direito de ser abandonado por ele, fator atenuante do encantamento exercido pelo aluno em seu ex-professor-namorado.

## 2.2. *Espaços opressivos*

A abertura de *Mosaicos Azuis Desejos* é espacialmente localizada na *Avenue des Champs-Élysées*, uma das mais conhecidas avenidas de Paris. É nesse local que é apresentado Mário, caminhando pela rua parisiense após o rompimento com Charles. A ida para a França, como descobrimos já nas primeiras páginas, fora em decorrência dele

ter atentado contra a própria vida: sem suportar o abandono, munuiu-se de um revólver e decidiu por um fim na solidão atirando em si mesmo. O tiro pegou de raspão, mas deixou marcas suficientes para Mário precisar realizar cirurgias plásticas faciais. Não tardou para ele desejar recuperar-se na Europa, longe de tudo o que remetesse aos seus problemas e aflições. Passada esta etapa dolorosa, as ruas parisienses surgem para o protagonista, finalmente, como um tipo de consolo para o seu infortúnio – ou não.

A primeira sensação de Mário ao passear pela *Champs-Élysées* é a de poder desfrutar de grande liberdade por ser, naquele espaço, um completo estrangeiro: “podia dar-se ao luxo de se perder, de não se esconder, porque mesmo diante de todos era desconhecido.” (MAD, p. 06). Por estar na condição de sujeito gay, não é difícil compreendermos porque este protagonista, ao se encontrar em território estranho, sente este tipo de euforia. O “luxo de se perder, de não se esconder” (MAD, p. 06), é um benefício difícil de ser gozado publicamente por um homoafetivo em terras brasileiras, onde a manifestação do amor entre iguais ainda é tão coibida e vigiada. Ser um homoafetivo desconhecido em um país europeu, portanto, é uma regalia digna de entusiasmo.

A felicidade de Mário, no entanto, é efêmera. Compenetrado em reflexões que parecem guiadas pelo espaço circundante, ele observa os acontecimentos a sua volta sem se dar conta de estar contemplando os sentimentos de isolamento ocorridos a ele mesmo:

O chão da rua ainda está molhado da chuva que agora há pouco havia caído. Os transeuntes, poucos e isolados nas calçadas, vestiam pesadas roupas para suportar aquele frio ainda desconhecido de Mário. Não havia sujeira no chão: nem papel, nem lama, nem nada. Apenas o molhado da chuva que não exalava nem mesmo cheiro característico que pudesse lembrar a terra dele. O céu escuro em suas nuvens abastadas e compactas de chuva, cobria os pensamentos daquele homem que parecia navegar numa região bastante gelada, ainda sem prumo, sem rota, como que perdido ou desorientado nos vãos da Champs-Élysées, tão bela como indiferente. Desamparado, assuava o nariz e guardava o papel molhado em um dos bolsos do moletom. (MAD, p. 05).

As imagens escolhidas para a descrição do espaço nessa passagem conduzem a variadas constatações. Em primeiro lugar temos a presença da água, elemento que, curiosamente, está presente em todo o romance, principalmente sob a forma de chuva. Chove inúmeras vezes ao longo da narrativa, em tempos e espacialidades variadas. A princípio, este temporal pode representar a vida “turva” e os momentos “nublados” por que passa o protagonista, obrigado a enfrentar uma “tempestade” de abnegações.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (Cf.: 2012, p. 15), os sentidos simbólicos da água podem reduzir-se a três temas centrais: vida, purificação e

regenerescência. “Mergulhar nas águas, para nelas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova”, afirmam os dicionaristas, iluminando a compreensão das águas que inundam *Mosaicos Azuis Desejos*, ao mostrá-las como representantes do período de recolhimento e introspecção por que passa Mário, condicionado a uma fase de isolamento, autodescoberta e reintegração consigo: “Não sabia avaliar a sua decisão (*imposição, a que se sujeitou*), ainda; mas sabia que até então estava se conhecendo, longe dos apetites carnis”. (MAD, p. 06).

Um segundo ponto a se observar no fragmento destacado anteriormente é o modo como a narrativa distribui as pessoas no espaço ficcional. Ao colocar transeuntes “poucos e isolados nas calçadas”, que “vestiam pesadas roupas para suportar aquele frio ainda desconhecido de Mário”, a ambientação do livro, de maneira discreta, começa a revelar a condição de desamparo a que ela está sujeitando seu protagonista.

Percebemos ser a chuva, mais do que uma representante dos conflitos emocionais ou da restauração física e espiritual por que Mário está passando, simboliza um artifício utilizado pelo autor-implícito para manter o personagem principal ainda mais isolado. Os tempos chuvosos dificultam encontros, restringem acessos, insulam pessoas e as “empacotam” em roupas que as distanciam ainda mais do contato com o outro. Nesse sentido, o “frio ainda desconhecido de Mário” pode estar tanto para o clima francês, como para o comportamento contido dos parisienses, notoriamente não adeptos do famoso modo acalorado do brasileiro ao se relacionar com os demais.

A descrição do espaço continua com a exaltação da limpeza e organização da cidade, que mesmo em um período chuvoso, “não exalava nem mesmo cheiro característico que pudesse lembrar a terra” de Mário. Passagem a qual começa a estabelecer uma relação mais direta de contrastes espaciais: se o professor se surpreende e não se reconhece na ordem francesa, é porque provavelmente vem de um país de costumes menos disciplinados.

Ao ter um “céu escuro em suas nuvens abastadas e compactas de chuva” cobrindo sua cabeça em devaneio, Mário percebe-se “perdido ou desorientado nos vãos da Champs-Élysées, tão bela como indiferente.” Frieza e indiferença as quais selam de uma vez por todas a condição de desamparo da personagem, que longe de desfrutar da liberdade imaginada, vê-se obrigada a seguir regras comportamentais e se portar como um estranho proibido de ultrapassar o limite do outro: “assuava o nariz e guardava o papel molhado em um dos bolsos do moletom”.

A partir de então, o espaço ficcional europeu passa a colaborar para Mário se sentir ainda mais abandonado: “Parece que o chão de Paris tem mais gravidade. Por isso choro mais, durmo menos, como pouco, sofro mais, amo da mesma forma, sinto-me só”. (MAD, p. 47). Este chão, apesar de não ser o do lugar onde nasceu, transmite uma sintonia intensa entre a personagem e o que está sendo narrado: “Desejava que as ruas fossem feitas de nervos, ossatura, músculos e sangue”. (MAD, p. 06).

A forte relação entre o sujeito representado e os elementos do espaço geográfico da narrativa (ao ponto do narrador desejar conferir sensibilidade a seres inanimados) é recurso já utilizado por Clarice Lispector (2007, p.16), no conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, inserido no livro *Laços de família*, de 1960: “E, como entrefechara os olhos toldados, tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela de carne, na cadeira o fato de carne que o marido jogara, e tudo quase doía”. Como é possível observar, na história de Clarice, o espaço ficcional, em comunhão com a personagem, torna-se possuidor de um grande sistema nervoso – ainda que metaforicamente – para quem tudo lhe é sensível e tira-lhe a plenitude. Também desejando maior cumplicidade do espaço ficcional (já que não conseguiu encontrar nos franceses), Mário imagina que ao menos o espaço poderia ser feito de “carne e sangue”, ou seja, possuir o “calor humano” buscado, mas não achado. O espaço, no entanto, continuou a se fazer indiferente, ao configurar o que Oziris Filho chamou de espaço heterólogo, como observamos no Capítulo 1.

Em meio à ociosidade e as várias possibilidades de passeio oferecidas pela capital francesa, Mário decide fazer uma visita ao Château de Chambord, o qual é, no plano da realidade, um dos castelos mais famosos do mundo (reconhecido por sua arquitetura em estilo Renascentista) é erguido na geografia espacial do romance para confrontar a subjetividade de seu protagonista.

Mário, “depois de ter andado centenas de metros nos labirintos daquele Château” (MAD, p. 30), diz se sentir invadido por um profundo sentimento de reflexão sobre os mistérios do universo: “Habitualmente não tinha o costume de refletir sobre a imensidão do universo e das pequenas peças que somos em meio a essa noção infinita de coisas sem fim”.

Sabemos que a imagem do labirinto surge na primeira passagem no sentido figurado, mas não podemos deixar de atentar para a colaboração de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (Cf.: 2012, p. 531) sobre esta estrutura de caminhos sem saída. Para os estudiosos, a origem do labirinto também está em um castelo. Mais precisamente no palácio de Minos, da mitologia grega. Local de aprisionamento do Minotauro e de onde



Teseu conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne. Segundo os dicionaristas, a imagem do labirinto representa a morte e a ressurreição espiritual – a qual se opera, metaforicamente, na viagem de retorno do aventureiro que se atreve a penetrar suas profundezas. Assim, o simbolismo da água une-se ao do labirinto e a imagem do renascimento e da transformação almejada por Mário é reforçada pela espacialidade do romance, o qual projeta na arquitetura de Paris a vontade sentida pelo protagonista de realizar uma modificação física (por meio das plásticas) e emocional (na tentativa de esquecer Charles) de si.

Hipnotizado pelo Château, Mário expõe impressões acerca do espaço colossal: “A visão daquele enorme castelo dava a oportunidade de sentir a pequenez do sujeito num universo ainda regido pela infinitude de tudo, menos da vida.” (MAD, p. 30). A grandeza do castelo não apenas visibiliza a pequenez da personagem, como pode se relacionar ao estado de solidão vivenciado por ela. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 199), a própria localização do castelo isola seus habitantes do meio urbano, instalando-os em campos, bosques, montanhas e colinas: “E o que ele encerra, separado assim do resto mundo, adquire aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Por isso o castelo figura entre os símbolos da transcendência”.

Corroboram, mais uma vez, a ideia de que o espaço desta narrativa está em conjunção com a história narrada. Além de representar uma estrutura física capaz de distanciar as pessoas, condicionando-as à solidão, o castelo, ao simbolizar transcendência, dialoga com o momento de mudança por que passa Mário ao sair de sua terra natal e mudar-se temporariamente para a França em busca de aprimoramento. Nesse sentido, o espaço ficcional não se estrutura em total desarmonia para com os sentimentos da personagem principal, alternando entre ambientes heterólogos e homólogos.

O enlace entre solidão e renascimento traçado na topografia de *Mosaicos Azuis Desejos* prossegue pelas ruas francesas. Após uma caminhada sem destino, Mário diz sentir um aroma que o remete à infância. Em busca da sensação que o transporta a lembranças distantes, o professor entra na primeira *boulangerie* que encontra. Na padaria, “o cheiro assado de pão fresco apertava minhas mãos, meus nós, minha solidão e meu vazio e enganava-me com aquele fermento aéreo e já gaseificado” (MAD, p. 31). A suspensão do sofrimento emocional da personagem pela fruição do perfume exalado na panificadora expõe mais do que a mera amenização da dor e da saudade que Mário sente por Charles:

O simbolismo do fermento exprime, nos textos evangélicos, sob dois aspectos: de um lado, ele é o princípio ativo da panificação – símbolo de transformação espiritual; sua ausência comporta, por outro lado – voltamos aqui à significação do pão ázimo – a noção de pureza e de sacrifício. (CHEVALIER & GHERBRANT, 2012, p. 682).

Assim, podemos aferir que, em uma leitura simbólica do “fermento aéreo e já gaseificado” inserido na espacialidade da narrativa em estudo, identificamos a possibilidade de mais um sentido enaltecido da ideia da transformação espiritual vivenciada – ou meramente desejada – pela principal personagem da trama. A imagem simbólica do pão como sacrifício também é pertinente no momento em que percebemos todo o sofrimento vivenciado por Mário após ter se exilado, além de remeter a sua tentativa frustrada de retirar a própria vida em nome de um amor não correspondido.

A viagem com o objetivo de se reconstituir física e emocionalmente, empreendida por Mário, caminha para o seu final. Esteticamente modificado, após inúmeras cirurgias plásticas, ele julga estar praticamente irreconhecível. Em seu íntimo, o remorso por ter encerrado seu relacionamento amoroso com Charles ainda persiste. Mas algo o faz se sentir diferente, pronto para regressar a sua terra natal sem carregar grandes temores do passado. Antes do retorno, porém, mais um símbolo esculpido no espaço ficcional surge na narrativa para dar veracidade à Paris representada no romance, e para ilustrar – metaforicamente – os dramas e intercursos da personagem solitária: “O Rio Senna parece aumentar a tristeza que se abate sobre mim e me deixa extremamente doente.” (MAD, p. 61).

A imagem do rio que corta Paris irrompe no texto como um agravante da tristeza de Mário, o que expõe, mais uma vez, a importância da espacialidade na composição das personagens e no curso narrativo do romance. O simbolismo do rio, por sua vez, exprime a condição da existência humana, sujeita a uma variedade de direções, com desvios, barreiras, quedas ou fluidez. “O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 780). Como já foi constatado ao longo deste tópico, ideais de finitude e reinício não param de saltar no enunciado, seja camufladas pela topografia do romance, seja pela expressão explícita do protagonista: “Sentia um orgulho sem medida por ter aprendido, em poucos dias, o sabor de ser ele, de poder se ver, de ter a real consciência de que existia independente de todos os homens por quem se afeiçoou.” (MAD, p. 06).

Na tentativa de modificar o comportamento melancólico para assumir uma postura nova – mais ativa – antes de regressar ao Brasil, Mário reflete que tinha “de engolir a

tristeza e a renúncia. Estava ilhado em Paris e muito solitário como todo ilhado ideal. Fora da ilha ou dentro dela, quem a orla, o litoral, o Rio Sena?” (MAD, p. 104). Se ao chegar a Paris Mário estava eufórico, ao ponto de acreditar que lá encontraria a possibilidade de vivenciar sua liberdade de maneira intensa, agora, no final de sua viagem, se sente como se tivesse sido lançado em um pequeno espaço de terra, exilado. Sensação expressa na geografia ficcional da obra (através do Rio Sena o cercando), e no espaço psicológico erigido pela personagem, que tem a impressão claustrofóbica de “estar cercado de água por todos os lados”, longe do convívio com os demais.

O tema do exílio, o qual, dentre todos os elementos narrativos tende a se configurar melhor na e pela espacialidade romanesca, é vasto. Maria José de Queiroz (Cf.: 1998, pp. 19, 20-1), em *Os males da ausência*, registra os principais exilados ao longo da história. A começar pelo narrado acerca de Adão e Eva, os primeiros a conhecerem o exílio de que se tem notícia: foram banidos do Paraíso. A autora coloca, nesse viés, o exílio ligado a um fator mais moral que político. Embora ele seja buscado pelos que desejam reflexão e aprimoramento, como ocorrera a Cícero, Dante, Petrarca e Maquiavel, outros o fazem por imposições externas: Madame de Staël foi exilada por Napoleão I, o Grande; Victor Hugo por Napoleão III, o Pequeno; e Caetano Veloso e Gilberto Gil pelo sistema do regime militar que dominou o Brasil em 1969. Sendo voluntário ou não, Queiroz atesta que a prática do exílio vincula-se a ideias de perda e desarraigamento, o que promove no exilado sensações de desterro e saudade.

Karl Posso (Cf.: 2009, p. 235) em *Artimanhas da sedução – Homossexualidade e exílio*, ressalta que ao debruçar-se sobre as obras de temática gay dos escritores Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu, percebeu serem as personagens homoafetivas analisadas verdadeiras fugitivas: fogem geograficamente para longe de territorialidades opressivas e buscaram escapar à opressão social por meio do automartírio.

Uma vez que os espaços não se demonstram afáveis, memórias são resgatadas pelo professor enquanto está distante de seu país de origem para a construção de um espaço psicológico que opera como amparo à solidão. Insulado em Paris, na condição de estrangeiro e homoafetivo, Mário encontra, nos momentos já vividos, seu único meio de se sentir pertencente, sua única forma de se sentir consolado. Na intercalação de capítulos aparentemente desconexos, a paisagem “asfixiante” de Paris é demolida para dar abertura à construção de lugares inseridos em lembranças afetivas da personagem principal. Locais do Brasil despossuídos do glamour parisiense, mas carregados de flagrantes da vida de

Mário que ele certamente gostaria de reviver. Como, por exemplo, o passeio pelo mercado central de sua cidade, Campina Grande, no estado da Paraíba.

O décimo primeiro capítulo, “Das ruas do mercado central”, surge como um verdadeiro contraste ao capítulo um, “Das ruas de Paris no inverno”. Assim como no primeiro, o capítulo onze inicia com uma construção espacial realizada pelo narrador, que privilegia as más condições climáticas e seu impacto na zona urbana onde se encontra o protagonista: “O céu nublado só quer me atrapalhar. Os meus passos estão soltos, mas pesados da chuva e da lama em que piso” (MAD, p. 33).

Como já apontamos, o tempo chuvoso continua a se fazer presente na espacialidade ficcional da narrativa, independente do tempo cronológico ou da localização espacial em que se enquadra a história. Nesse fragmento, a queixa de Mário contra a nebulosidade, reforça a hipótese de que a chuva representa um obstáculo para o estabelecimento de relações interpessoais ansiadas pelo professor. Nem tudo, no entanto, sucede conforme analisamos na topografia remetida a Paris. Se a metrópole europeia fora representada como um ambiente limpo, requintado e de pessoas contidas – em que a chuva nem cheiro exalava –, o Brasil é apresentado como o seu revés:

A sujeira acumulada tornava as ruas da feira central extremamente nojentas. O sentimento de asco se ancorava no pequeno esforço que fazia para não me importar com aquele estado de tempo, mas acabava me importando. O calção laranja que vestia já havia se sujado. O chinelo que havia inventado de calçar tinha trazido para as costas de minhas pernas porções de lama que eram pisadas pelos feirantes. Entro numa das menores ruas daquele mercado. Preciso me refugiar daquela chuva. (MAD, p. 33).

Ao trazer à tona uma memória que remete a imundície e desordem, Mário presentifica seu lugar de origem, tão distante e distinto da Champs-Élysées. Se no espaço ficcional da França o narrador fazia questão de enaltecer que “não havia sujeira no chão: nem papel, nem lama, nem nada”, quando pinta o quadro brasileiro, o lixo se torna o principal elemento da paisagem.

Deste modo, a chuva transforma-se em um modelo de dualidade na narrativa: em Paris, a água despencada das nuvens lavava as belas avenidas; no Brasil, a água vinda dos céus não tarda a virar lama, amontoar sujeira e provocar o asco dos transeuntes. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 534), se considerarmos a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo de regressão, evolução reversa, degradação. Daí provém o fato de que “a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida”.

A associação da lama a sujeitos socialmente marginalizados revela o motivo de Mário sentir-se mais pertencente a este local. Se na França ele assuava o nariz de maneira discreta e guardava o papel molhado no bolso, no Brasil o “calção laranja que vestia já havia se sujado” e o “chinelo que havia inventado de calçar” lançava porções de lama em suas pernas. Ainda que tente se esconder da chuva, ainda que seja tomado por um sentimento de asco, Mário não consegue escapar da podridão que domina o espaço ficcional erguido nessa parte da narrativa. Atingido pela água suja, ele é marcado pela lama representante dos membros inferiores da hierarquia social, revelando (por mais que não aparente) estar inserido na esfera dos sujeitos segregados.

Na feira central de Campina Grande, em meio a barbearias, bares, bancas de venda e barracas, Mário se vê cercado por aqueles que, assim como ele, são excluídos: “homens vadios, sujos e bêbados e imundas mulheres da vida que não sabiam mais o que era vida”. (MAD, 2011, pp. 33-2). Mesmo sendo um intelectual, conhecendo diversos países e possuindo um emprego de prestígio, a espacialidade da narrativa iguala Mário – por meio da imagem da lama – às pessoas fracassadas incrustadas naquele ambiente. Ao passo que a ruína dos marginalizados representados está relacionada ao desemprego, falta de assepsia, vício e prostituição, a de Mário está restrita a sua homoafetividade.

O espaço ficcional da feira, no entanto, possui suas concessões. Nela, os sujeitos excluídos parecem se unir e encontrar a permissividade negada em outros territórios. O espaço surge como um local onde as regras sociais são reestruturadas para corresponder às necessidades daqueles rechaçados por não atenderem às normas da hegemonia. O protagonista, ao ver um homem atraente bebendo dentro de um bar, sente a liberdade de ir até ele, por mais que estivesse em um local público (e predominantemente heterossexual), e por mais que seu objeto de desejo já estivesse de flerte com uma prostituta: “Atravesso os intervalos daquelas mesas sujas de comida, molhadas de bebidas deixadas cair pelos já não mais controlados braços, mãos e corpos dos que, antes mesmo do meio-dia, já estavam em petição e miséria. Atrevo-me a ousar.” (MAD, p. 34).

O modo como o espaço é representado não apenas atribui verossimilhança ao texto – visto o retratado se preocupar em corresponder, com fidedignidade, a um típico bar de feira –, como interage com o que está sendo abordado na narrativa. Quando Mário passa em direção ao homem que despertara seu interesse sexual, as “mesas sujas de comida, molhadas de bebida deixadas cair” expõem a introdução da personagem em um local despreocupado com a ordem, alheio as regras e códigos de conduta social. Desse modo, o professor não se intimida ao sentar-se à mesa do estranho sem lhe pedir licença. Ali

mesmo eles fazem amizade e quando menos esperam, já estão um no braço do outro, em um “sujo motel que não tinha nem mesmo toalhas limpas para os seus clientes”. (MAD, p. 34).

A ênfase na sujeira dominante na topografia ficcional do romance reflete a visão da sociedade para com as relações homoafetivas, que para serem efetivadas, precisam se submeter a ambientes sujos e funestos. Na passagem em estudo, porém, a situação a que se submete Mário parece não valer tanto a pena, pois todo o interesse dele em seu objeto sexual se esvai após a concretização da cópula: “Apenas importava-me o ter tido o outro no instante em que foi preciso. O necessário foi feito. O acontecido foi suficiente”. (MAD, p. 34).

Ainda no motel, enquanto o homem toma banho, Mário enfatiza não tê-lo olhado um só instante. Para ressaltar ainda mais o desprezo sentido pela conquista sexual, revela que após o coito, ateu-se a pensar “nas résteas de cebola e alho penduradas nas barracas daquela rua. Parecia ainda vivo em minha lembrança o barbeiro cortando o cabelo de senhores enquanto outros esperavam a sua vez”. (MAD, p. 35). E, assim, uma vez mais, o espaço psicológico ganha forma e é utilizado como válvula de escape pelo protagonista que, mesmo acompanhado, sente-se solitário.

A princípio, esse comportamento de Mário pode aparentar autossuficiência ou desapego. Mas a vivência sexual descompromissada pode demonstrar, na verdade, uma forte necessidade de neutralizar a carência provocada pelo sentimento de solidão. “Geralmente, por trás de um comportamento sexualmente viciado, há um desejo de um relacionamento continuado.” (GIDDENS, 1992, p. 91). As pessoas sexualmente viciadas veem-se presas a um ciclo em que sua principal fonte de poder não é o objeto em si, mas o processo da conquista sexual. É ele que preenche a necessidade de repleção e, por isso, tais sujeitos têm um desprezo dissimulado por seus objetos, porque a finalidade não é o outro e, sim, o meio de possuí-lo. Explicação que justifica a razão pela qual Mário decidiu fixar sua atenção em Charles, único a não se deixar possuir e transforma-se em mais um “desafio a ser conquistado” pelo professor.

O hedonismo exibido por Mário é comumente associado aos homoafetivos. A sexualidade episódica, no entanto, pode se apresentar como uma maneira de evitar a intimidade. Na ilusão de que são emocionalmente independentes, muitos gays aderem à troca continuada de parceiros, ao acreditar em ser esta a forma de se constituírem sujeitos fortes. Giddens (Cf.: 1992, p. 98), porém, rebate este pensamento, chamando-o de equivocado. Isso pelo fato da dependência emocional ser verificada, justamente, na

incapacidade desses sujeitos de ficarem sozinhos. Nesse sentido, o término de cada relação, para eles, surge apenas como o prelúdio de mais um novo encontro amoroso. Exatamente como ocorre com Mário, personagem nunca contente com a própria companhia, mas paradoxalmente, nutridor da busca de parceiros e do desdém por aqueles que o querem acompanhar.

Nas memórias desse solitário isolado em Paris, mais um ambiente brasileiro se edifica no espaço psicológico para resgatá-lo do exílio. Dessa vez, o Mário apresentado é um Mário no auge da sua meninice, com apenas quatorze anos. Mais precisamente, no dia de sua primeira relação homoafetiva. Um dia que, endossando a coerência espacial dessa narrativa, é chuvoso.

Sem ainda se aceitar enquanto sujeito gay, o Mário adolescente encontra em um vizinho sua possibilidade de autodescoberta. O rapaz é Pedro Lúcio, cinco anos mais velho que o protagonista, tratado na narrativa como um bissexual. Ao perceber os olhares interessados de Mário, Pedro não se intimida. Aproxima-se do jovem e o convida a dar uma volta pela vizinhança: “Atravessamos pontos alagados, pulamos vários monturos, entramos em lugares desconhecidos e, sem muito esperar, ele me aponta um lugar abandonado: restos de um prédio em construção.” (MAD, p. 41).

No interior do edifício inacabado, o casal se acomoda em uma lona de plástico forrada no chão para realizar o intercuro sexual. Escondidos nesse espaço deserto, em ruínas, distante dos olhares discriminatórios que repreendem o amor homoafetivo, tais personagens se isolam, como fugitivos, na busca de amenizar a solidão que os rodeia.

Nessa perspectiva, a obra denuncia a dificuldade enfrentada pelos sujeitos gays na concretização de enlacs íntimos. Ao ser alocado em posição de inferioridade pelo patriarcado, resta ao homoafetivo se afastar da geografia central para vivenciar o seu desejo em locais ainda não atingidos pela vigilância constante da “patrulha” heterossexual. Na conquista desses novos territórios regidos pela liberdade de afeto, tudo o que já fora “colonizado” pela cultura hegemônica tende a se excluir como possibilidade. Dessa forma, sobram apenas os lugares inabitados, desertos, sujos, distantes e marginalizados. Ambientes que reafirmam o sentimento de exclusão e faz os homoafetivos se sentirem ainda mais solitários. De acordo com Benhur Penós Costa (2007, [s/p]),

trajetos e certas localizações, como banheiros públicos, por exemplo, são lugares propensos ao encontro com aqueles que buscam o mesmo. [...] Contatos rápidos, às vezes somente sexuais, no caso que estamos explorando, podem levar a outras redes de afetividade que burlam a própria condição de

conjunto de papéis sociais do indivíduo, podendo inseri-lo a micro-comunidades de práticas culturais e sexuais homoeróticas da cidade.

Se o espaço público se configura para os sujeitos homoafetivos como um cenário opressor, o espaço privado também o é. Pelo menos é o que representa a obra aqui estudada: “Estava na rua e queria ficar fora de casa. Correr para dentro só me enjaularia na prisão da qual sentia a imensa necessidade de constantemente estar em fuga”, revela Mário ao rememorar sua infância. (MAD, p. 38).

Não é difícil compreender este comportamento arredio de Mário, que assim como não consegue manter um relacionamento estável, não permanece por muito tempo em lugar algum; sempre fugindo, sempre se deslocando, sempre se escondendo, sempre insatisfeito, sempre solitário. Assim como o espaço público, o ambiente privado tende a revalidar todas as diretrizes heterossexuais que devem ser seguidas por todos sem julgamentos. Os responsáveis pela manutenção da ordem heterocêntrica são os familiares do próprio homoafetivo. Pai, mãe, irmãos, avós, tios, primos e sobrinhos sempre atentos às condutas tomadas por uns e outros. Qualquer membro que apresentar um desvio da norma heterossexual será interpretado por seus parentes como um transgressor, traidor da honra e não zeloso pela imagem da família.

Diferente do que ocorre em outros grupos minoritários, o homoafetivo não encontra igualdade no espaço social que deveria lhe trazer maior sensação de segurança: o próprio lar. O negro recriminado na escola, ao retornar para casa, na maioria das vezes encontra pais negros que o amparem. O judeu que sofre preconceito no trabalho, ao voltar para sua residência, geralmente se depara com outros judeus. O gay não. Após ser ultrajado na rua, quando retorna para casa, ele também corre o risco de ser insultado. Mesmo quando a família diz aceitar sua condição homoafetiva, o faz com receio de renegar alguém do próprio sangue ou com vergonha de admitir o preconceito – censurado por inúmeras instâncias nos dias atuais.

Assim, o primeiro recinto de um sujeito gay se transforma em um local de tortura e perseguição. Quando ainda não tem sua sexualidade revelada, seu suplício inicia ao perceber que frustrará as expectativas de seus parentes por ter um desejo socialmente recriminado. Uma vez frustradas essas expectativas, tem início as especulações do motivo que conduziu o homoafetivo ao “erro” de ser quem é. Em seguida, surgem os silêncios de decepção e as injustiças diferenciadas, como a negação de se dispor a conhecer o seu parceiro afetivo, e o impedimento de que este último frequente as festas e os espaços destinados ao convívio da família. Atitudes reveladoras da hipocrisia doméstica, a qual



domina os membros familiares ao ponto de fazê-los se preocuparem mais com a forma como serão vistos pela sociedade, do que com a felicidade plena de cada um dos seus componentes.

Compreendemos porque mesmo distante dos familiares, já adulto e financeiramente independente, Mário continua a ter repulsa pelo local onde mora. Diferente do ocorrido com a maioria, a noção de lar não lhe traz sensações de conforto: “Mário se encontra inquieto feito animal que é recentemente enjaulado. Anda de um lado para outro em seu quarto, mesmo sem as forças de que necessita para tal atividade”. (MAD, p. 193).

Ao observarmos uma passagem situada no que seria um quarto de um hotel na França, percebemos por meio da similaridade com este fragmento anterior, que o desassossego da personagem está além dos cômodos de sua casa: “Parte de Paris irá fechar. Eu ficarei engaiolado em meu apartamento sem ninguém para dizer uma palavra. Mais uma vez a solidão irá me machucar.” (MAD, p. 62).

Notamos que o espaço geográfico que mais deveria conferir sensações de liberdade, segurança e aconchego, transforma-se em uma jaula para o homoafetivo representado. Se no período em que vivia com a família, a cobrança dos parentes por um comportamento heteronormativo fazia Mário se sentir angustiado quando estava em sua residência, agora, em sua propriedade particular, é o vazio dos compartimentos o fruto de seu pavor: “É triste dizer, mas o meu quarto está impregnado de uma sombra, uma vasta sombra que me cobre feito lençol, feito cabelo de índia, feito nuvem em dia de sol, feito as moscas das pragas do Egito.” (MAD, p. 67).

A justificativa de Mário para esta angústia é o término do relacionamento com Charles. Mas já constatamos que essa frequente insatisfação impregna o protagonista desde a época em que ele era menino e morava com seus pais. Excluído da sociedade, sem proximidade de seus familiares, sem amizades sólidas e sem um relacionamento estável, este professor parece estar condenado a viver coberto por uma “sombra” que para ele assume a face da última pessoa a rejeitá-lo.

Sombra que, na visão de Chevalier e Gheerbrant (Cf.: 2012, p. 842-3), é considerada por muitos povos africanos como uma segunda natureza dos seres e está geralmente ligada à morte. Em se tratando de Mário, cada hora de solidão transcorrida em seu aposento representava, como uma bomba-relógio, seu tempo de vida sendo sacrificado em detrimento da soberania heterossexual. Encarcerado em seu próprio quarto, ele cumpriu seu papel no sistema hegemônico de sujeito impedido de se relacionar

livremente em espaços públicos. Ideia corroborada por Flávio Camargo (2014, p. 64), o qual afirma ser a exclusão e a marginalização dos homoafetivos uma forma de não os considerarem como sujeitos humanos, “mas apenas como corpos abjetos que podem ser excluídos do meio social, jogados à margem, à sarjeta, abandonados inclusive por aqueles que julgávamos ser o outro de nossa afetividade”.

Esta opressão pode ser exemplificada através do trecho a seguir, em que o ambiente de trabalho do protagonista mina todos os ímpetos de reação à agonia sentida por ele:

Estava autoconfiante, mas os corredores daquele prédio deveriam ser suspeitos: eu não havia pensado no fato de cada parede estar me oprimindo, me esmagando e eu, por uma centelha de segundo, ou quis desistir ou quis fugir e encontrar abrigo sob as asas de outros generais. (MAD, p. 157).

As paredes da universidade onde Mário ensina são referidas como forma de plasmar a hostilidade sofrida por parte de alunos, professores e demais companheiros de trabalho. Preconceito exposto ou velado, estruturado por trás de cada comentário maldoso, sorriso irônico ou através da própria segregação. Eram esses os comportamentos que se estendiam, principalmente, pelos “corredores daquele prédio”, espaço de trânsito e convivência entre os constituintes do local. Intolerância inconsequente implicando na autoestima do professor, o qual de autoconfiante, passa a querer desistir, fugir ou “encontrar abrigo nas asas de outros generais”.

O amparo procurado por Mário, no entanto, o deixa ainda mais frustrado, e no ápice de sua solidão, ele comete um erro comum à maioria dos apaixonados: buscar ser acolhido pelo próprio sujeito que o rejeitou. Dessa forma, ele vai atrás de Charles – agora nomeado pelo narrador como “C.A.” – em uma pousada:

Uma porta aberta, outra fechada. Uma defronte a outra. Ambas independentes, mas olhando uma para outra. Mário encontra-se numa delas, a da direita de quem entra no corredor. [...] Depois de muito tempo na espera, cansado e agitado pelo calor do medo daquela situação, sentiu que a porta foi aberta e a mão que se colocava para fora era a dele. C.A. (MAD, p. 185).

Os acontecimentos em sequência já estavam anunciados pelo narrador no modo como ele ergueu a topografia da passagem citada. Nesse trecho, as portas posicionadas uma à frente da outra representam os sujeitos que elas encerram: a aberta, Mário; a fechada, Charles. Essas portas, seres inanimados, chegam a receber traços humanizados no discurso que descreve a independência delas (“*olhando uma para outra*”); fator que reafirma a ideia de que elas foram alocadas espacialmente para simbolizar o enfrentamento do casal.

As portas, porém, não apenas indicam o encontro dos ex-namorados: o modo como elas foram apresentadas revela a maneira como cada um dos amantes está lidando emocionalmente com o outro. Mário, aberto. Charles, fechado. Mário, desarmado, em busca de diálogo, sentindo saudade do amor perdido e esperançoso de reconquistá-lo. Charles, na defensiva, resguardado, sem desejar aproximação nem manter qualquer vínculo com aquele que um dia fora seu afeto. Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 737) corroboram este pensamento ao inferirem que “a porta é, sem modificar em nada a sua natureza, presença ou ausência, apelo ou defesa, perspectiva ou plano cego, inocência ou erro”. Seguindo esta coerência narrativa, Charles demonstra estar em sintonia com o espaço ficcional narrado e recusa-se conversar com Mário.

As negações sucessivas de Charles em relação a Mário são utilizadas no enredo como a justificativa do mal estar vivenciado pelo protagonista. Mas se na França Mário se sentia deslocado, após retornar ao Brasil ele não se sentiu diferente. A permanência dessa amargura talvez não esteja tão atrelada ao seu rompimento amoroso. Estrangeiro no próprio lar, o homoafetivo representado no romance em questão não demonstrou se sentir verdadeiramente satisfeito em espaço algum:

Mário agora se sente distante da vida, mesmo tendo retornado à cidade natal, saindo de Paris. Estava em casa, mas esta lhe era estranha, assim como ele o fora por longos anos para toda a sua família e amigos. O lar não era doce: outrora fora? O lar não mais bem-vindo nem doce. (MAD, p. 184).


O país onde nasceu, a cidade natal, a casa onde morou. Espaços que para a maioria são definidos como territórios estruturados para transmitir segurança, conforto e saciedade de nossas principais necessidades, para o protagonista de *Mosaicos Azuis Desejos* não passam de locais estrangeiros, desprovidos de memórias afetivas. A indiferença para com o próprio o lar é explicada não pela dor que Mário sofrera ao ser abandonado por Charles, mas porque naquele ambiente ele era um estranho “para toda a sua família e amigos”. Estranho por ser homoafetivo. Homoafetividade que o diferencia, o isola, o distancia e o encarcera em espaços de profunda solidão.

## CAPÍTULO 3

---

## *O emblema da morte impresso no resultado da paisagem*

### *3. Da colagem das peças do mosaico*

 sentimento de solidão expresso em *Mosaicos Azuis Desejos* gera grandes tensões dramáticas, por desencadear reviravoltas em torno da possibilidade de o protagonista sair ou não da condição de desamparo. A (re)conquista de seu objeto de desejo (Charles) impulsiona Mário na travessia da trama ficcional. A cargo do autor-implícito, fica a responsabilidade de criar conflitos para impedir que o protagonista complete de imediato sua relação objetal, tornando a jornada de Mário mais interessante aos olhos do leitor. Ao modo como esses eventos, temas e relações entre personagens e situações são apresentados e estruturados na obra ficcional, chamamos de *enredo*.

De acordo com Mesquita (2006, p. 21), o enredo deve ser entendido não como um somatório, mas como “o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e dados narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra”. Se a *fábula* é a representação do conjunto de vivências das personagens, o *enredo*, na obra literária, é a disposição artisticamente construída dessas vivências.

Assim, o termo *enredo* possui o sentido essencial de “arranjo de uma história”, contemplando a maneira como ela é disposta, sua forma de representar os acontecimentos e as personagens neles envolvidas, além de considerar as sucessivas transformações ocorridas entre elas até a chegada do final da narrativa (desfecho). Para que as personagens consigam chegar ao destino elaborado pelo escritor, no entanto, é necessário que exista a *ação*. Compreendida por Mesquita (2006, p. 22) como “o percurso seguido pelas personagens através das sucessivas situações”, a *ação* em uma obra ficcional se desenvolverá à medida que as situações vão modificando. Processo sujeito a fluir sem interrupções ou ser retardado pelo narrador na descrição de objetos, paisagens, detalhes, gestos de personagens, etc.

Ainda segundo Mesquita (2006, p. 21), na sucessão de situações e fatos representados por um enredo, podem-se distinguir dois planos: o daquilo que se narra e o da forma como se narra. Tais distinções corresponderiam respectivamente à *história/enredo*, *ficção/narração* ou *história/discurso*, *enunciado/enunciação* (os dois últimos pares inspirados na linguística).

Na obra em análise, a maneira como estrutura os eventos narrados não corresponde ao modelo reproduzido pela maioria dos romances tradicionais<sup>29</sup>, com linearidade cronológica dos fatos representados. Na ficção contemporânea e, conseqüentemente, na de Antonio de Pádua, a “desordem” do material narrativo (por meio de uma ruptura cronológica) pode funcionar como recurso estético e potencializar as possibilidades de sentido, fatores expressos no título do romance *Mosaicos Azuis Desejos*.

Assim como as peças do mosaico – arte bizantina difundida em Roma e Bizâncio entre os séculos V e XIII<sup>30</sup>, configurada por uma tela reunida de cubos de pedra ou vidro, os quais, quando em conjunto, representam uma imagem – o enredo de *Mosaicos Azuis Desejos* é composto por vários fragmentos aparentemente desordenados: 61 capítulos não lineares. Apesar da aparente desarmonia, cada um deles funciona como um “pedaço” (momento/instante) da vivência de Mário.

“Assim como sua vida, o mosaico se dividia em cada fronteira de uma peça com outra”. (MAD, p. 163). Ainda que as experiências do protagonista apareçam na narrativa de forma aleatória (e aqui o sentido do termo “aleatório” se restringe apenas ao efeito provocado pelo autor implícito ao fazer uso da narrativa não linear, entrecruzando o passado e o presente da personagem de maneira pré-determinada e consciente), uma visão mais totalizante e menos “quebradiça” de Mário é estruturada no/pelo romance quando ele é compreendido de maneira integral, o que comprova, de fato, sua relação direta com a arte bizantina.

Ernst Gombrich (2012, p. 136), em *História da arte*, explica ser a essência do mosaico privilegiar o conteúdo em detrimento da forma, fator preponderante para o estilo

<sup>29</sup> Afirmar que todas as obras do romance tradicional eram lineares seria um equívoco. Lembremo-nos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o qual em 1881 já usava o enredo não-linear.

<sup>30</sup> Foi no Império do Oriente que nasceu a arte bizantina, eminentemente cristã. Por sua localização geográfica, ela foi influenciada por Roma, Grécia e pelo Oriente, principalmente pelos persas. Essa mescla de formas gerou um estilo novo, rico e colorido. Sempre vinculada ao Cristianismo, ela privilegiou o espiritual em detrimento do material, destacou o conteúdo, não a forma, e enveredou por um caminho místico. O mosaico é sua expressão mais conhecida, mas sua função principal não era a decorativa, e sim a educativa, pois ele visava orientar os cristãos através da reprodução de cenas da vida de Cristo e também dos imperadores, aos quais se atribuíam poderes divinos, pois o regime político vigente era a teocracia. (GOMBRICH, 2012, p. 136).

rústico encontrado nesse tipo de obra: “As ideias egípcias sobre a importância da clareza na representação de todos os objetos tinham voltado com grande pujança, por causa da ênfase que a Igreja dava à clareza”. Se na pintura o mosaico fora criado para trazer simplicidade à estrutura e objetividade ao tema, na narrativa literária, a composição fragmentada pode atribuir-lhe maior complexidade tanto na forma quanto no conteúdo, uma vez que tal recurso aumenta os “pontos vazios” espalhados pelo texto, os quais deverão ser preenchidos pela subjetividade do leitor. Esse vazio é expresso simbolicamente pelo vocábulo “Azuis” no título.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 107), “o azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante.” Assim, essa cor fria representa, no título, não apenas as lacunas entre os capítulos de *Mosaicos Azuis Desejos*, mas trata, também, do vácuo das relações, do frequente abandono, da solidão de Mário. Chevalier e Gheerbrant (2012, pp. 109-10) acrescentam que o azul, na maioria das vezes, adquire significação negativa, muitas delas atreladas ao próprio sujeito homoafetivo:

Em certas práticas aberrantes, (o azul) pode até mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia. Assim, uma tradição das prisões francesas exigia que o invertido efeminado tatuasse seu membro viril de azul, a fim de exprimir que renunciava a sua virilidade. Ao contrário de seu significado mariano, neste caso o azul exprime também uma castração simbólica; e a operação, a *imposição* desse azul, à custa de um longo sofrimento, testemunhava um heroísmo às avessas – não másculo, mas feminino, não sádico, e sim masoquista.

Se na tradição das prisões francesas o “invertido” era marcado no pênis com a cor azul para apregoar sua invirilidade, e o significado mariano associa a cor a efeminados e masoquistas, percebemos uma forte relação deste pigmento na repressão do desejo gay. Nesse sentido, os “azuis desejos” no título do romance representam os sentimentos homoafetivos de Mário e sufocados por ele ou pela sociedade.

De acordo com Mesquita (2006, p. 29), a trajetória existencial do herói problemático é responsável por constituir o núcleo do enredo<sup>31</sup> de muitas narrativas contemporâneas. Na procura do autoconhecimento, na busca de sua “identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo

---

<sup>31</sup> Podemos chamar de *núcleo do enredo* o núcleo dramático e/ou conflitivo de um texto ficcional. Segundo Mesquita (2006, p. 28), ele é o gerador das ações das personagens, em torno do qual podem-se criar outros conflitos, confronto de forças antagônicas, sempre mantendo a constante de ação gerar ação. “Tais forças em luta, no seu inter-relacionamento, vão impulsionando as mudanças das situações criadas. E as situações que se criam dentro desse núcleo são geralmente articuladas entre as personagens principais”.

mundo, tece-se a teia do enredo, que, ao se concluir, terá apresentado um ou vários ciclos de vida do protagonista”. Por essa razão, não é tarefa fácil separar os elementos constitutivos e interdependentes em um enredo, principalmente na narrativa contemporânea, em que a lógica extratextual e a verossimilhança não exercem o papel dominador que exerciam na arte do século XIX, com discursos predominantemente monológicos, racionalistas e realistas.

Lodge (2001, p. 224) corrobora esse pensamento ao inferir ser a estrutura narrativa do romance contemporâneo “muito mais sutil, menos óbvia, menos fácil de seguir e com divisões menos claras entre começo, meio e fim”. Nessa nova concepção de enredo, os heróis idealizados dos romances tradicionais, se tornam personagens mais humanos. Grandes eventos e histórias de época cedem lugar ao cotidiano. A visão *mítica* do Universo, totalizante, vai ser substituída pela perspectiva *romanesca*, fracionada, conflitiva do mundo. Nesse sentido, Mário, conforme alertara Stuart Hall (2001, p. 07) sobre os indivíduos da contemporaneidade, impõe-se como um sujeito de identidade fragmentada, instável, contraditória e, muitas vezes, não resolvida.

### *O drama na linguagem*<sup>32</sup>

*Mosaicos Azuis Desejos* possui um estilo correspondente à complexa estrutura romanesca, ao superpor diversos níveis de linguagem e os mais variados léxicos. A. de Pádua, nos quatro primeiros livros de contos privilegia a temática do sexo e do escatológico. No seu primeiro romance, entretanto, esses temas cedem lugar à dor, lamento e paixão, sentimentos norteadores de uma forma peculiar de expressão. “O meu coração desgraçado não mais suporta chorar. Minha vida tomaria um outro rumo, se não tivesse tentado me matar? Estaria feliz com Charles?” (MAD, p. 62).

Nas narrativas curtas do autor, o desejo sexual é o principal motivador das personagens, ávidas por encontros breves e descompromissados. Ainda que solitárias, suas buscas são guiadas a *momento* capaz de retirá-las da condição de desamparo. Mesmo imediatista e valorizando o prazer do agora (como a maioria dos protagonistas criados

---

<sup>32</sup> O título desse tópico é uma alusão ao livro de Benedito Nunes (1995), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Vale especificar que aqui, a palavra “drama” não está vinculada ao sentido literário atribuído pelo gênero dramático enquanto forma narrativa, mas ao significado psicanalítico, que afirma ser este “um estado de comoção provocado por uma experiência emocional penosa e desgastante”, assim como a de Mário. (HOUAISS, 2009, p. 713).

por esse escritor), a motivação de Mário está na (re)conquista de um objeto. Sua procura (ao menos no que se refere ao posto em seu discurso) é por um *sujeito*, não por um instante. Por mais que se lance nos braços de outros homens e busque amparo em diferentes “lençóis”, é a solidão presentificada pela ausência de Charles quem domina as atitudes e coordena a fala do professor.

A lamúria de um sujeito inconformado com a perda de seu amor sobrepõe-se no romance em apreço. “Eu te quero. Eu só te quero. Eu somente te quero. Ultimamente era isso que movia meu verbo para Charles”, confessa Mário, ao atestar que a motivação de sua fala está no desejo de possuir o ex-namorado. (MAD, p. 32). Eivada de dor de ausência e desejo de reconquista, a linguagem desse romance vai sendo estruturada por uma escrita que suscita e agencia signos diversos, representantes da fragmentação do sujeito enunciador e da proposta estética da obra, embasada na figura do mosaico.

Nesse tipo de “elegia”<sup>33</sup> em prosa, textos e referências a diferentes personalidades da exterioridade do romance vão sendo resgatadas e ressignificadas: “Naquele dia, havia chorado, como diria Augusto dos Anjos, bilhões de vezes” (MAD, p. 52). A referência ao poeta paraibano denuncia a formação intelectual do autor. Ainda ocupa o pensamento do personagem o poeta F. Pessoa de quem lembra o verso: “tudo vale a pena se a alma não é pequena” (Mar português).

Nem só da falta do amor perdido se constitui a linguagem de *Mosaicos Azuis Desejos*. Em meio a referências a universos desconexos, como a poesia e o futebol, a ironia e a acidez também comparecem: “...minha alma não é pequena. Se fosse lusitana, talvez. Mas como ela é trezeana...”. Se para Fernando Pessoa “tudo vale a pena se a alma não é pequena”, para o narrador a alma é trezeana, carregando o brasão do time de futebol da cidade natal e, é, portanto, grande. Segundo Mesquita (2006, p. 21), esse traço de sarcasmo é uma característica frequente nas narrativas contemporâneas:

Em termos de linguagem, outra observação a fazer é a presença do humor, da paródia, da ironia, que marcam a literatura moderna, relativizando valores, zombando dos homens, de seus absurdos e contradições, virando o mundo pelo avesso, dessacralizando e desmitificando tudo, inclusive a própria literatura. Dentro desse processo, a própria noção de enredo, de núcleo dramático, sofre grande deslocamento, perdendo a unidade e o centrimento que lhe dava a narrativa do século XIX.

Várias são as passagens em que a linguagem de *Mosaicos Azuis Desejos* internaliza discursos, personalidades, marcas e referentes externos para posicioná-los em

---

<sup>33</sup> Canto de luto e tristeza, a qual geralmente tem como tema o lamento e o pranto pela perda de alguém ilustre. (Cf.: SOARES, 1993, p. 32).



hierarquia própria, longe do gosto pré-estabelecido pela indústria cultural ou pelo cânone. Assim como um verso de Fernando Pessoa surge entrelaçado por declarações acaloradas a um time de futebol regional, frases publicitárias saltam no texto ao lado de trechos de músicas brasileiras: “Talvez o Guaraná Kwat quisesse me ensinar a fazer abrakabeça”, brinca o narrador ao cogitar ficar com um jovem, relacionando-o a imagem de um refrigerante. (MAD, p. 142). “E aquele pequeno ninho de amor ali se formando poderia sustentar uma alma para sempre, mesmo sabendo que o para sempre, sempre acaba” (MAD, p. 15), declara a voz narrativa, dessa vez invocando um verso da canção “Por enquanto”, do grupo Legião Urbana.

Seguindo a tendência de ora fazer uma citação direta, ora referenciar algo indiretamente, criticar, elogiar, desconstruir e/ou atribuir novos valores a discursos e personalidades, a linguagem do romance em análise mescla os seguintes referentes em um único campo enunciativo: Vitória Lima<sup>34</sup>, Carlos Drummond de Andrade, “El cielo dividido”<sup>35</sup>, “A single man”<sup>36</sup>, “Sangento Garcia”<sup>37</sup>, Pedro Almodóvar, Aguinaldo Silva, Maysa, Jamelão, “Pink Narcissus”<sup>38</sup>, “Orações para Bobby”<sup>39</sup>, “Lost”<sup>40</sup>, “Meninos não choram”<sup>41</sup>, “O golpista do ano”<sup>42</sup>, “Do começo ao fim”<sup>43</sup>, Cazuza, Edson Cordeiro, “I will survive”<sup>44</sup>, “Sessão da tarde”<sup>45</sup>, *Alice no país das maravilhas*<sup>46</sup>, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Oscar Wilde, Lia Luft, James Joyce, Silvio Santos, “Pão pão, beijo beijo”<sup>47</sup>, Mário de Sá Carneiro, Antonio Botto, Fred Mercury, Lobão, Edgar Allan Poe, entre outros.

<sup>34</sup> Escritora pernambucana naturalizada na Paraíba, autora dos livros *Fúcsia* (2007) e *Anos Bissextos* (1997).

<sup>35</sup> Filme com temática LGBT, dirigido por Julián Hernández em 2006. Foi lançado pela CUEC, 140min, colorido, México.

<sup>36</sup> Outro filme de temática gay, protagonizado por Colin Firth e dirigido por Tom Ford. Lançado em 2010 pela Paris Filmes, 99min, colorido, EUA.

<sup>37</sup> Conto de Caio Fernando Abreu, presente no livro *Morangos Mofados* (2000).

<sup>38</sup> Película de 1971, de temática gay, dirigida por James Bidgood. Foi distribuída pela Sherpix Inc, 71min, colorido, EUA.

<sup>39</sup> Mais um filme sobre o universo LGBT, dirigido por Russell Mulcahy em 2009. Lançado pela Lifetime, 90min, colorido, EUA.

<sup>40</sup> Seriado de suspense americano com 121 episódios. Dirigido por Jack Bender e Stephen Williams entre 2001 e 2010. Distribuído pela ABC, colorido, EUA.

<sup>41</sup> Outra película que aborda a condição do sujeito homoafetivo. Protagonizado por Hilary Swank e dirigido por Kimberly Peirce em 1999. Lançado pela Fox Pictures, 118min, colorido, EUA.

<sup>42</sup> Filme de comédia protagonizado por Jim Carrey e dirigido por Glenn Ficarra e John Requa no ano de 2009. Foi lançado pela EuropaCorp, 102min, colorido, EUA.

<sup>43</sup> Longa-metragem sobre incesto gay. Dirigido por Aluizio Abranches em 2009. Foi distribuído pela Downtown Filmes, 90min, colorido, Brasil.

<sup>44</sup> Música de Gloria Gaynor lançada em 1978, considerada por muitos como um hino do movimento LGBT.

<sup>45</sup> Programa de televisão brasileiro exibido pela Rede Globo desde 1974.

<sup>46</sup> Romance infanto-juvenil de Lewis Carrol, publicado pela primeira vez no Reino Unido em 1865.

<sup>47</sup> Telenovela brasileira escrita por Walter Negrão. Foi produzida e exibida pela Rede Globo, no horário das 18h, em 1983.

Para Helena Bonito Pereira, em *Novas leituras da ficção brasileira do século XXI* (2011, p. 45), os diálogos intertextuais podem ser a tônica da literatura contemporânea. De acordo com a pesquisadora, a “intertextualidade com outras artes manifesta-se em um intenso trabalho relacionado à identidade – outro dos grandes temas contemporâneos.” Nesse sentido, as referências a filmes, músicas, livros, marcas, programas de televisão, escritores e demais artistas evocados na e pela linguagem da obra, além de remeter a estrutura diversificada do mosaico, revela a característica plural, dinâmica e fragmentada da identidade do sujeito pós-moderno como concebido por Stuart Hall (2001).

Italo Calvino (2000, p. 121), por outro lado, compreende esse recurso como uma propensão do romance contemporâneo em tratar o texto literário como uma grande enciclopédia, abarrotada de “links” e “verbetes”, os quais formulam uma rede de conexões entre fatos, pessoas, objetos, e os demais constituintes do mundo.

Conforme assegura Mesquita (2006, p. 18), só no “ato de escrever é que o criador se caracteriza como tal. A escrita constrói um universo de palavras e o obriga a submeter-se a suas leis e produzir o sentido que a leitura vai decifrar”. Desse modo, cada referente mencionado no texto agirá de uma maneira específica, de acordo com o seu posicionamento e será confrontado pelo narrador – sem necessariamente corresponder aos sentidos comumente atribuídos no campo da exterioridade.

Ao retomarmos a passagem em que a linguagem da obra articula um fio de ironia no momento de referenciar o poeta português, percebemos que a objetividade do mundo, no texto literário, transforma-se na própria subjetividade de quem narra. Assim, notamos ser Mário, portanto, submetido às artimanhas e à provocação da linguagem. Ao recusar o silêncio a personagem encontra na fala uma força aliada, na qual a representação exerce poder sobre a realidade. Pela legitimação do dizer, as palavras o individualizam e revestem-no de uma máscara verbal, entidade que lhe possibilita a fuga da solidão e de si mesmo.

O itinerário de Mário pela França e pelo Brasil acaba por se tornar uma jornada por entre palavras. O distanciamento do local de trabalho, a ruptura com a sua ambiência cotidiana, deixa o protagonista ainda mais desamparado e solitário em face do término com Charles, mas o instiga a iniciar, graças à inquietação, uma nova busca: A possibilidade de uma autoanálise que o transforma em espectador de si mesmo. “Tudo tão tranquilo. Parece cemitério vivo: silêncio, vazio, assombração. Tudo isso dentro de mim, extrapolando os limites daquilo que entendo ser o meu eu.” (MAD, p. 18).

Em um jogo de revelação e ocultamento, a linguagem curva-se às ordens do autor-implícito para fundir – e confundir – narrador e personagem. Ao ultrapassar a função inicial de agente condutor da ação, o protagonista ocupa o lugar central do narrador e articula os limites da perspectiva mimética. Desse modo, a posição do narrador passa a assemelhar-se à própria posição da personagem:

Preciso ter aquele Jhonatan inteiro e nu em minha frente para poder ceder aos apelos de que tanto me culpo, mas que também traria a certeza dele à minha hipótese já discutida de que ele gostaria de gozar no corpo de um homem. Se já goza, isso já é uma outra história. Na minha estória, Jhonatan vem no remanso: ideal e perigoso. [...] Andará Jhonatan ainda em meio às meninas e fungando feito frangote nos pescoços das raparigas que não largavam seu pé? (MAD, p. 94).

Tais reflexões expõem o sujeito-narrador, o qual ao comentar e representar as experiências narradas, se autorrepresenta. Ainda que se coloque à disposição de Mário, falando dele e por ele, a linguagem proferida pelo narrador alça-se do espaço comum da narrativa, convertido, de acordo com Nunes (1995, p. 54), em um espaço agônico, onde se estabelece o *drama da linguagem*<sup>48</sup> e da expressão, a que ambos – personagem e enunciador – ocupam. Esse discurso que cria a sua matéria e que não consegue mostrar sem inventar (“Na minha estória, Jhonatan vem no remanso”) pontua a contingência do conflito dramático, do drama da linguagem incorporado à narrativa.

Assim, os vínculos entre o sujeito-narrador e o protagonista são estabelecidos no plano da própria ação romanesca. Quanto mais tenta se aproximar de Mário, mais o sujeito-narrador se distancia dele, pois busca falar por alguém de quem ele mesmo não tem conhecimento. Conforme enfatiza Nunes referindo-se a Clarice Lispector (1995, p. 54), “é o discurso narrativo que os une e que os separa. Como se entre eles a linguagem formasse um *écran*, o romancista só pode ver a personagem em projeção”. Intérprete de Mário, o qual se confunde com as palavras, o escritor/autor interpreta o drama da linguagem. Nesse sentido, ao participar como agente da narração, do plano da ação romanesca que articula, a voz autônoma de Antonio de Pádua, envolvida na própria narrativa, se torna um tipo de atuação cênica por desdobramento dramático, a qual fala por Mário e com Mário.

Tal distanciamento entre o sujeito-narrador e a personagem principal, ironicamente, reforça ainda mais a solidão expressa pela obra: “Eu estava solto no mundo sem ser liberto. Parecia estar à revelia de tudo. Perdido, sem amigo, sem ninguém, sem

---

<sup>48</sup> Para Benedito Nunes (1995, p. 53), o *drama da linguagem* é o conflito dramático entre a personagem e a tematização da linguagem no romance. Ele pode ser percebido no discurso através de indícios, enunciados modais e frases interrogativas, os quais marcam as hesitações do narrador frente à matéria que vai mostrando.

nada.” (MAD, p. 39). Na companhia das palavras, Mário encontra forças para driblar a angústia do isolamento. Faz do verbo um amigo, um ouvido, a personificação de um sujeito disposto a ampará-lo. Para Dolto (1998, p. 435), o solitário povoa sua solidão com palavras, invocando discursos seus e alheios, sem a necessidade do intercâmbio corpo-a-corpo ou de uma presença visível para exercer o diálogo. “Deixo esta escritura, não sei para quem, não sei mais sobre o quê.” (MAD, p. 214).

Afirmando não saber ao certo o que fala ou para quem se dirige, Mário não cessa o relato. Brinca com a linguagem e suas possibilidades como para distrair-se ou canalizar sua dor. No capítulo 55, “Estranho amore, ex-tranho core”, o título remete a um trocadilho relacionado a Charles. A palavra “estranho” transforma-se em “ex-tranho” para aludir ao *ex-namorado*. Mas é o conteúdo do capítulo, no entanto, que revela uma nova nuance da voz narrativa não demonstrada até então: o lirismo e a forma poemática.

“Duo core, uma só pele./ Un amour, somente um corpo./ Le ciel bleu, alma contrita./ Mon Dieu! Que fazer para amar a mim mesmo?” (MAD, p. 199). Na estrofe em recorte, a musicalidade é efetivada pela repetição do som “O”, nos dois primeiros versos. No terceiro e quarto versos, as palavras francesas dominam o ritmo do texto, na rima de “bleu” com “Dieu”. Só então a sucessão de unidades rítmicas em alternância é rompida, quando, após ter tratado de “dois corações que habitam uma só pele”, o eu-lírico, como que acordado de um devaneio, questiona-se no verso irregular: “que fazer para amar a mim mesmo?”.

As imagens sugeridas pelo poema desenham, através de símbolos, o que fora a história de Mário e Charles. Os dois corações em uma só pele, o amor em um único corpo, expressam o ideal cristão reforçado a cada matrimônio pelas palavras do apóstolo Marcos (10: 7-8): “Por isso deixará o homem a seu pai e sua mãe, e unir-se-á a sua mulher,/ E serão os dois uma só carne; e assim já não serão dois, mas uma só carne.” Por algum tempo Mário e Charles, de fato, foram um só, tiveram momentos de amor e cumplicidade. Não demorou, no entanto, para o casal romper e Mário ficar no completo vazio, e daí a presença, mais uma vez, da cor azul, representando o estado de incompletude sentido pela personagem: “Le ciel bleu” (“o céu azul”). A expressão francesa “Mon Dieu!” (“Meu Deus!”) aparece no instante em que o eu-lírico percebe que no amor devotado ao objeto de seu afeto, acabou por esquecer-se de amar, primeiramente, a si mesmo.

Conforme esclarece Dolto (1998, p. 444), é recorrente entre vários solitários a atitude de recorrer à linguagem poética na tentativa de abrandar a solidão:

Conheci pessoas que participaram da resistência na guerra. Contaram-me que só aguentaram o tranco graças a trechos de poesias. Ficavam espantadas por atinarem com poesias aprendidas na escola, quando eram pequenos, e que lhes voltavam à memória na grande necessidade de povoar a solidão. Hoje, na escola, as crianças não enchem mais a memória com poesias. As pessoas aprendiam essas poesias e, quando estavam sozinhas, lembravam-se delas.

Compreendemos, dessa maneira, que Mário, apesar da dor, consegue ser criativo em seus momentos de solidão. Faz poemas e escreve sobre os sentimentos de desamparo para confortar a si mesmo e, quem sabe, confortar alguém que se atreva a ler sua matéria verbal. Graças à linguagem, nunca estamos totalmente sós. Estamos com aqueles que um dia conhecemos e indiretamente conectados com os que contataremos, através da escrita, sem saber quando, com quem ou onde. “Quando se descobriu Mozart, havia muito tempo ninguém mais pensava nele. No entanto, Deus sabe que alegria, que reconforto para a solidão ele dá hoje a tantas pessoas.” (DOLTO, 1998, p. 451).

### *Ermo cronometrado*

Os episódios dos capítulos iniciais de *Mosaicos Azuis Desejos* fundem lembranças e percepções momentâneas com reflexões gerais e lampejos de imagens abstratas. Avaliando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que o cercam, Mário desenrola o novelo de sua própria história: o primeiro amor, o primeiro emprego, o primeiro desengano. Relevantes, essas vivências tiram a ênfase narrativa dos eventos externos e manifestam o conflito dramático que cinde o protagonista, interiormente dividido e em oposição aos outros: “os meus olhos já não captam nada. Sinto um frio estertor como quando no dia em que aponte uma arma de fogo para o meu crânio.” (MAD, p. 18). Em função de a narrativa voltar-se mais para os estados interiores de Mário, com o predomínio do *tempo psicológico*, o seu ritmo será afetado e o enredo se situará de modo peculiar.

Santos e Oliveira (2001, p. 53) explicam que a narrativa ficcional mantém um vínculo com o tempo enquanto dimensão externa à linguagem. “Toda narrativa tende a *representar*, de algum modo, o tempo – ou seja, elege o tempo como um elemento fundamental para situar e identificar aquilo que se narra”. Nesse sentido, a narrativa cria tempos ficcionais, e talvez resida aí um dos encantos da linguagem literária: por mais que exista a clareza de um distanciamento temporal entre quem escreve e quem lê, a enunciação pode gerar o efeito de suspensão desse anacronismo. Isso pelo fato de o tempo

ficcional não se instaurar na esfera do discurso, mas no plano daquilo que é alicerçado por ele, ou seja, na história ficcional. Esse tempo vem a ser, assim, a relação de uma dimensão temporal aos eventos relatados, através de marcações que recorram a datas, horas, minutos ou épocas: “*Dias atrás*, quando ainda estava em sala de aula, o professor Mário, embriagado com ‘As Canções’ de Antonio Botto e as narrativas de Eduardo Pitta, sentiu-se mal”. (MAD, p. 08, grifo nosso).

Por meio da expressão “dias atrás”, o narrador de *Mosaicos Azuis Desejos* deslocou-se no tempo livremente e partiu para uma visão retrospectiva, mais precisamente para o dia em que Mário, logo após ter rompido com Charles, tentou se matar. “*Num outro episódio, já passado há muito tempo*, quando ainda tinhas o cheiro de leite e a tua vida era tão macia, doce e alva como as nuvens do céu, fostes flagrado numa não tão inocente brincadeira com um dos teus amigos de infância.” (MAD, p. 14, grifo nosso). O mesmo artifício é utilizado nessa última citação, quando a expressão “num outro episódio” e a indicação “já passado há muito tempo” conduz o leitor para o entendimento de que o material a ser representado em sequência deve ser assimilado como um evento ocorrido em um momento anterior ao presente da enunciação. Graças a esse efeito produzido por indícios temporais (“ainda tinhas o cheiro de leite”), a obra presentifica o instante de um Mário ainda muito distante da figura do professor de literatura. Assim, os contornos de um menino surpreendido com um colega em suas primeiras vivências homoafetivas são construídos no texto para aprofundar a dimensão psicológica do protagonista e dar-lhe maior verossimilhança.

Através de diferentes arranjos entre planos temporais distintos, os narradores do romance em análise vão ordenando os eventos narrados. Na sucessão dos fatos a perspectiva é escolhida e o ritmo é empregado: mais lento quando o narrador se prende a reflexões de Mário e/ou descrições de espaços e personagens, e mais rápido quando ele decide expor as ações tomadas por elas: “Sentaram no meio fio daquela mesma calçada de rua e *conversaram até bem tarde*. Entenderam ou o jovem quis entender que ainda se gostavam, mas que cada um deveria encontrar alternativas para sobreviver àquele sentimento” (MAD, p. 188, grifo nosso). Ao mostrar as ações de suas personagens, como o último encontro entre Mário e Charles, a narrativa ganha maior agilidade. Nesse viés, o enredo torna-se, no dizer de Mesquita (2006, p. 34), arquitetura do tempo (“conversaram até bem tarde”) e do espaço (“meio fio daquela mesma calçada de rua”).

Se um enredo tradicional é estruturado pelo princípio lógico da causalidade e pela ordem cronológica temporal, os estados interiores de Mário insistem em desarticulá-lo e

o tempo cronológico passa a ser completamente desestruturado na narrativa, fator que acaba por implicar na relação causa/efeito que poderia conectar os diferentes acontecimentos narrados.

Ao instaurar essa dispersão no tempo, por meio da experiência interior de um sujeito que está relacionado a muitos outros, a narrativa constrói um ritmo temporal entrecortado, sempre alternando um mesmo episódio com episódios distintos. Se o primeiro capítulo, “Das ruas de Paris no inverno”, localiza Mário na França, o segundo, “Sobre a tentativa de suicídio”, regressa no tempo para explicar o que o levou ao exílio na Europa. A quebra na unidade do episódio que vem sendo estruturado surge quando, no capítulo três, “Infância – parte um”, a matéria verbal ignora o exibido anteriormente e relata, sem modalização, uma passagem ocorrida quando Mário ainda era criança, pouco relacionada aos eventos que já haviam sido encadeados.

A temporalidade de *Mosaicos Azuis Desejos* acompanha a ordem associativa e evocativa das vivências de Mário, substituindo a unidade biográfica externa pela multiplicidade e dinamismo da consciência da personagem, verdadeira articuladora dos fatos narrados. Desse modo, os estados subjetivos do protagonista espalham-se em cadeias autônomas, que flagram situações do presente ou do passado e fixam-se como unidades quase completas. Assim, o terceiro capítulo do romance se constitui de cenas independentes, dotadas de unidade episódica, as quais remetem ao passado de Mário, fixando instantâneos de sua infância relacionados, apenas (e não menos importante), a sua construção enquanto personagem, pouco contribuindo para a evolução do enredo principal, alicerçado na relação conflituosa entre Charles e o professor.

Essa mesma ruptura de tempo e, conseqüentemente, do enredo principal, será encontrada nos capítulos: “Infância – parte dois”, “Sobre a Palestina”, “Sobre um amor antigo”, “Se nada pudesse ter sido feito”, “Há três amigos, somente três amigos”, “Da morte de seu Epitáfio”, “O rapaz dos olhos puxados”, “Até quando, Senhor?”, “O carona”, “É noite na Palestina”, “Bramadeiro” e “Na missa”.

Tais textos, por possuírem unidade episódica, poderiam conferir ao leitor a possibilidade de serem lidos separadamente, uma vez que não dependem da relação com as situações e personagens inseridas nos demais capítulos. São ficcionalmente espaçados em períodos remotos, de maneira que Charles não é mencionado em nenhum deles e Mário, por sua vez, demonstra-se menos lamurioso. Desse modo, eles assumem, uma forma semelhante à do conto – mas não autoriza a negligenciar a importância que eles possuem para a narrativa, pois são eles os responsáveis pelo aprofundamento psicológico

do protagonista, deflagrando instantes de dor, perseguição e homofobia que interferem, no tempo presente, na maneira como Mário lida com Charles, com o mundo e consigo próprio: “Era tanto conflito. Estava sempre aflito. E para o eco ficar mais grave: eu era pobre, perdido, sem Deus, pecador, oprimido por mim mesmo.” (MAD, p. 39).

Nessa concepção do tempo enquanto realidade intangível, repleto de momentos do passado e do presente fundidos em permanente fluir, acaso e ritmo se cruzam e se tensionam, promovendo ambiguidades que impossibilitam a dominação temporal da obra através de uma lógica racional ou sistemática. Para Santos e Oliveira (2001, p. 56), “a visão contemporânea rejeita a concepção do tempo como linearidade homogênea e vazia”, e daí essa necessidade de estabelecer outra forma de percebê-lo. Em *Mosaicos Azuis Desejos*, a inércia e a aceleração formulam a essência paradoxal desse tempo, pois não possuindo ordenamento previsível, a noção de término ou começo hierarquizáveis deixa de fazer sentido.

Para Maria Aparecida Rodrigues (2007, p. 145), a linearidade da narrativa foi substituída pela escrita fragmentária desde a publicação do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. “Pode-se dizer que a existência ficcional não mais corresponde à aparência exterior, objetiva nem tampouco à percepção unicamente subjetiva, e sim à realidade flutuante do sonho: aberta, desconexa, pluralizante, descentrada.” Nesse sentido, o romance em análise abandona o modo estruturalista que pressupõe o determinismo e o sentido unívoco do texto, transformando-se em uma prosa que recusa a noção de sistema, baseado no desenvolvimento linear de estrutura pronta.

Sem existir uma maneira única e definida de sua composição estrutural, *Mosaicos Azuis Desejos* apresenta-se como um amontoado de fragmentos que devem ser organizados pelo próprio leitor, o qual poderá escolher o modo como ela deverá ser arranjada. Esse arranjo, porém, que nunca precisará ser definitivo, pois dificilmente existirá fim para as perspectivas e possíveis combinações entre as “peças” do mosaico dessa narrativa.

Logo, poderá o leitor, entre outras, escolher organizar os fragmentos da obra pela ordem em que eles foram publicados, por temáticas (infância, adolescência e fase adulta de Mário, por exemplo), pelas formas do eu (o Mário antes e pós-envolvimento com Charles), pela predominância de determinados recursos de linguagem (prosa, poesia e até mesmo a prosa poética) ou pelas influências de outros estilos (naturalismo, na maneira aberta com que trata o sexo; romantismo, no modo como cultua o objeto amado; contemporâneo, na clareza como trata a homoafetividade e na forma como articula os



elementos da narrativa). Poderá, ainda interpretar o romance através das relações entre o autor real e o autor ficcional, traçando os paralelos entre o primeiro e as situações e personagens criadas pelo segundo.

A fragmentação do romance, no entanto, não procura uma perspectiva padrão e conclusiva. Ela reflete a convivência de opostos: Mário e Charles, gays e héteros, professor e aluno. Representa estruturalmente uma discrepância no sentido da ruptura da homogeneidade, problematizando a falta do absoluto (lembramos que Mário é gay, mas não vê problema em se envolver com mulheres) através da negação de uma escritura uniforme. Segundo Pereira (2011, p. 46), esse perfil fragmentário comum à narrativa contemporânea é um recurso utilizado por escritores interessados em expor a falta de sentido da vida do sujeito moderno: “As personagens, cada vez mais problemáticas, são anti-heróis em permanente dissonância com o mundo. Múltiplos planos temporais se interpenetram, comprometendo a coerência e contribuindo para a instauração do caos”.

Blanchot (1955, p. 07), por sua vez, contribui ao inferir que a fragmentação de um livro não o impede de possuir um centro norteador, centro o qual se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Em termos de temática, podemos constatar que, no romance em estudo, a única a se fazer presente em todos os tempos ficcionais é a da solidão. Nem mesmo o dilema amoroso entre Charles e o protagonista é expressa de maneira tão abundante, ainda que esse seja apresentado como motivo para o desenvolvimento de importantes partes da ação dramática, como o término do relacionamento dos dois, o retiro de Mário para a Europa, as sucessivas buscas do professor por alguém que o preenchesse – e aqui, uma vez mais, retornamos ao desamparo.

A temporalidade ondulante, que acompanha a errância interior de Mário, passando de um a outro dos pequenos círculos de sua vida dispersa, expõe um sentimento de abandono que lhe parece ser atemporal. Ao rememorar uma passagem da infância, em que seus pais e irmãos se reúnem para decidir se vão ou não expulsá-lo de casa, Mário apresenta dados relevantes para a origem de sua sensação de incompletude:

A fala deles, precisa da verdade em que eles acreditam, desmente todo o teu ser, desmontam a tua completa existência pela qual tanto te fazes ser no teu cotidiano. Não admitem a tua verdade, mas a convicção deles. E caçoam de tua pequena liberdade, riem da tua tragédia, sufocam o teu discurso através do qual agora há pouco enfrentavas tua mãe. [...] As inscrições com que te rebatizam, te lançam centímetros abaixo da lama remexida no chão ainda a ser expurgo: “viado”, mulherzinha, pederasta. (MAD, p. 12).

Ao olhar para o passado e se ver em uma perspectiva externa a si mesmo, representada por meio de uma voz dirigida a um “tu”, como se contemplasse e avaliasse o sofrimento por que passara, Mário revive o tormento de ser uma criança que não corresponde aos anseios dos pais. À medida que é tratado como uma aberração, como um filho e um irmão de perfil indesejado, sua subjetividade vai sendo retalhada e reduzida, como as várias partes constituintes de seu discurso: “Cada sílaba pronunciada te toca a alma, ferindo-te como a rasgar tua pele, o teu invólucro mais rico, a tua proteção de gente, aquilo que te faz o que és”. (MAD, p. 12).

Desse modo, mesmo ainda não sabendo quais caminhos decidiria trilhar, o Mário criança vai assimilando, desde a mais tenra idade, que era diferente, indesejado e rejeitado por ser possuidor de um desejo não escolhido – mas incômodo e despertador de manifestações de ódio e desprezo naqueles com quem convivia:

Depois daquele episódio pesado, muito pesado, bastante pesado, não mais conseguistes ser o mesmo com todos nem eles contigo. Estava aberta uma fresta, um enorme fosso estabelecido entre todos, e tu que continuavas, na tua infância descolorida, a ser o que estavas sendo preparado para ser: tu mesmo, a contragosto de todos, inclusive a contragosto de ti mesmo que não admitias o que sentias, o que estavas a entender que eras. (MAD, p. 13).

Se ao longo de todo o romance os narradores de *Mosaicos Azuis Desejos* utilizam Charles como o principal causador da solidão de Mário, reafirmando tal acusação por diversas vezes, aqui, ao realizar uma breve análise do dia em que os parentes da personagem se reuniram e cogitaram sua expulsão de casa, percebemos componentes discursivos presentes no texto capazes de apresentar uma nova perspectiva para o dilema da sensação de abandono vivenciada pelo protagonista.

O próprio texto coloca que depois do episódio em que o Mário criança foi obrigado a se trancar no quarto enquanto seus pais e irmãos julgavam na sala de estar o que fariam com o descendente “viado”, sua maneira de lidar consigo mesmo e com o mundo modificara-se completamente: “não mais conseguistes ser o mesmo com todos nem eles consigo”. Ao ser renegado ainda pequeno pelas pessoas amadas e que, em tese, deveriam protegê-lo, a solidão de Mário fora sentenciada. “Estava aberta uma fresta, um enorme fosso estabelecido entre todos”, percebe o narrador.

Para Bauman (2008, p. 91), o sujeito contemporâneo tem problema em estabelecer elos relacionais porque a confiança nunca esteve tão em crise. “A confiança está em dificuldades no momento em que tomamos conhecimento de que o mal pode estar oculto em *qualquer lugar*; que ele não se destaca na multidão”, noção internalizada por Mário muito cedo, ao se deparar com uma família indisposta a aceitar sua subjetividade e puni-

lo por ser diferente. Dessa maneira, resta-lhes somente o desejo controverso de se sentir participante de um núcleo que não está disposto a acolhê-lo:

Querias a família completa, os sorrisos diários, as festas de aniversário, de Natal; a Páscoa, o Carnaval; as brincadeiras de todos os iguais. Mas o teu emblema era o da diferença. Por isso choravas, por isso, às vezes, negavas a ti mesmo, no desenvolvimento da tua personalidade. (MAD, pp. 12-3).

Assim, tomamos nota de que a homofobia doméstica sofrida por Mário (e não o abandono de Charles) é o cerne de sua solidão. Traído pela mãe, pai e irmãos (personagens que, no romance, encontram na heterossexualidade um distintivo de reconhecimento e assimilação), esse “estranho no ninho” viveu na sua infância o mesmo drama representado no conto de fadas dinamarquês *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen (1843).

Se na história para crianças um filhote de cisne é chocado no ninho de uma pata, o que o leva a ser perseguido, maltratado e ofendido pelos outros patos que o consideram inferior por ser diferente, na narrativa de Antonio de Pádua um gay é originado no seio de uma família de membros heterossexuais que, assim como as aves preconceituosas de Hans Christian, acham-se no direito de se sentirem superiores por atenderem às características culturalmente padronizadas.

No entanto, diferente do “patinho feio” que, ao final da narrativa, encontra uma família que reconhece seu valor e convive em harmonia com suas diferenças, Mário permanece sozinho, introjetando os discursos homofóbicos expressos em palavras e atitudes de seus parentes: “Por isso choravas, por isso, às vezes, negavas a ti mesmo”. Nesse sentido, o abandono de Charles vem a ser não o motivo de sua solidão, mas a reafirmação de uma solidão anterior, firmada por traumas de violência psicológica de teor homofóbico na construção de sua subjetividade. Ao ser ensinado que a homoafetividade era uma condição indesejada, Mário foi privado da relação com os outros e, conseqüentemente, dele mesmo para consigo. Se um sujeito gay não estava apto a ser companhia para alguém, ele jamais poderia ser uma boa companhia para si. Daí advém seu sentimento de desamparo.

Mário, infelizmente, parece não ter essa compreensão. Acredita que Charles (por quem ele mesmo já demonstrara indiferença, como vimos no segundo capítulo) é, de fato, o principal responsável por seu tormento. Mesmo quando usa a memória para resgatar lembranças que o tirem da solidão vivenciada no tempo presente, Charles ressurgue como um fantasma decidido a assombrá-lo:

Os meus primos me vêm à mente, assim como os meus antes namorados. Cada um mais jovem do que eu fui. É interessante recordar em outro tempo: os recordados não são alterados pelo tempo. As lembranças não envelhecem: são trazidas à tona da mesma forma como as vivenciamos. A mesma forma, sem mais nem menos. Charles ainda está guardado dentro de mim como sempre foi antes de me vomitar. (MAD, p. 212)

Nessa passagem, além do modo insistente com que Charles retorna à lembrança de Mário (mesmo quando ele tenta pensar em outras pessoas, como os primos e os namorados anteriores), também é possível observar a problematização que o próprio texto literário faz acerca do tempo enquanto elemento ficcional moldado de acordo com o interesse do autor.

Para o narrador, as pessoas recordadas “não são alterados pelo tempo”, uma vez que correspondem a representações alicerçadas e estruturadas na e pela memória e, como ele mesmo argumenta: “as lembranças não envelhecem”, são manifestações representacionais equivalentes as experiências vivenciadas. Assim, Mário diz buscar manter ativo em seu interior o Charles dos bons momentos, da época em que ainda constituam um casal. Sua tentativa, no entanto, é falha. Pois é só afirmar que guardará para si apenas o Charles dos tempos de glória que, mais uma vez, ele recorda o abandono imputado: aquele Charles “antes de me vomitar”.

Nesse tempo oscilante, fatos do passado e do presente se confrontam, se ajustam, são ignorados ou constantemente lembrados pela voz narrante, que por mais que demonstre tentar exercer controle sobre o material acumulado em sua consciência, acaba por se submeter à ordem dada por ela. O resultado, como vimos, é uma temporalidade mista, entrecortada, a qual encontra na desarticulação a melhor forma de estruturar a subjetividade fragmentada do sujeito homoafetivo a que está relacionada. Nesse intercurso, o enredo passa a ser engendrado por confissões, memórias e até pedaços de cartas grafadas a próprio punho:

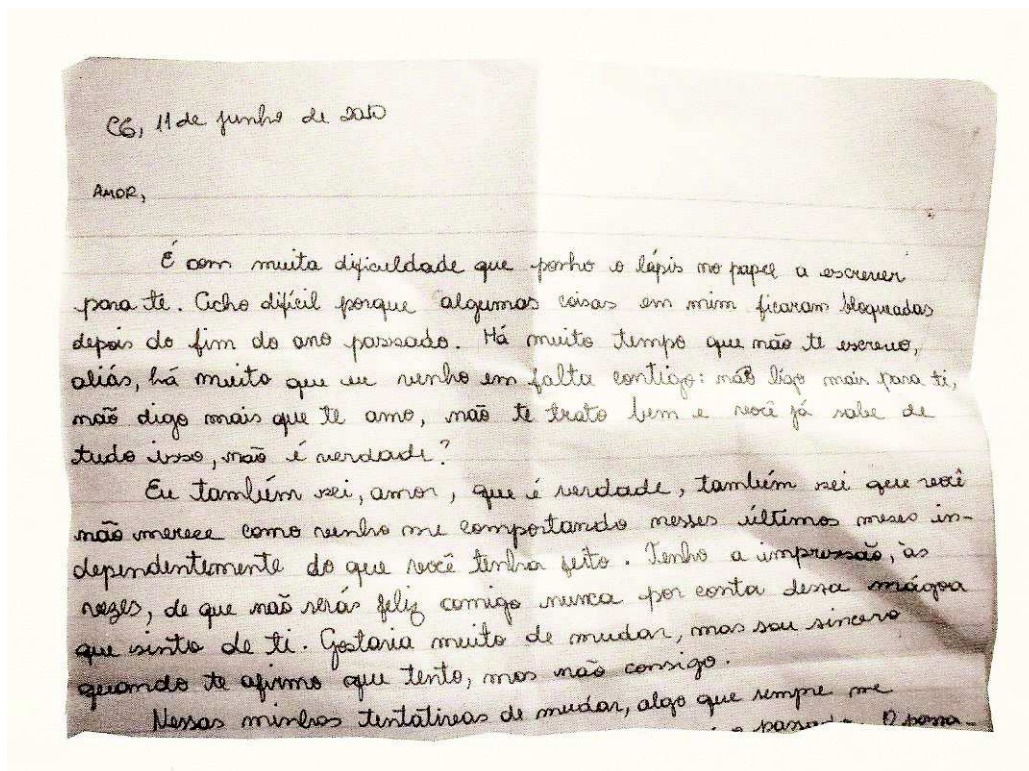


Fig. 1: Fragmento de carta manuscrita impressa no romance (MAD, p. 196).

Como percebemos na Figura 1, a carta não é endereçada nominalmente a alguém, mas lá está um vocativo importante para sua compreensão: “Amor”. Por mais que tenhamos um destinatário ausente, embora requerido pelo escritor, o qual se dirige a uma pessoa de seu conhecimento, é o leitor quem exerce a função de receptor do documento, como bem planejara o autor-implícito. O remetente da carta escreve de “CG” (abreviação para Campina Grande, cidade de Mário e Charles) em 11 de Junho de 2010, um dia antes do Dia dos Namorados, data que pode tê-lo deixado mais sensível e inspirado a se manifestar para o ex-namorado. Quem, no entanto, é o autor da carta não assinada?

Tanto Charles como Mário surgem como possibilidades para a escritura do documento. No corpo do texto não há nada que evidencie a identidade de seu autor. Assim como Charles teria dificuldade em escrever para Mário, uma vez que poderia não ter superado a ideia de ter sido traído, Mário encontraria desconforto em endereçar algo para o ex, pois já deixara claro que, apesar de amá-lo, não o havia perdoado pelo abandono. Igualmente magoados, ambos estão em falta um com o outro: “não ligo mais para ti, não digo mais que te amo, não te trato bem e você já sabe de tudo isso, não é verdade?”.

Ao considerarmos o que foi desenvolvido até esse ponto da narrativa, é difícil manter-se neutro a respeito do autor do documento. Ainda que sua assinatura não seja revelada, e mesmo não chamando seu destinatário pelo nome, ele afirma ser o outro

indigno da maneira como ele o vem tratando: “também sei que você não merece o modo como venho me comportado nesses últimos meses independente do que você tenha feito”. Se analisarmos a postura adotada pelas duas personagens até esse instante do enredo, lembraremos que Charles, em nenhum momento, havia procurado Mário, ao passo que este, em situações passionais, sucumbiu o orgulho e foi ao encontro do ex, mas encontrou apenas frieza e indiferença. Desse modo, a voz em tom de perdão torna-se mais clara quando a lemos dizendo: “não serás feliz comigo nunca por conta dessa mágoa que sinto de ti”.

Apesar de confessar ter tentado esquecer a mágoa, Charles não conseguira perdoar o fato de Mário ter feito sexo com o seu próprio irmão, fator tão decisivo que ele não relutou em registrá-lo no tempo (11 de Junho de 2010) usando um gênero por excelência promotor da incursão temporal do discurso. Conforme Renata Pimentel (2011, p. 43), o gênero epistolar insere o passado dentro do presente da escrita e demarca a distância mantida entre o remetente e o destinatário. Se quando desejou comunicar-se com Charles, Mário chegou a esperá-lo em uma pousada só para dizer-lhe o que estava sentindo, Charles, mesmo morando na mesma cidade que seu ex-namorado (e ignorando o uso de e-mails ou telefones), quando finalmente decide romper o silêncio, o faz através de um meio que evidencie o quanto ele está – e pretende se manter – afastado de Mário.

Nesse sentido, o contato de Mário com o ex-namorado vem ocorrer por intermédio de um fragmento de papel, o qual mais do que informar o modo como Charles vivencia a ruptura entre eles, representa o próprio distanciamento espacial do casal, surgido em um determinado lapso de tempo. Assim, embora permaneçam morando a poucos quilômetros um do outro, a distância entre remetente e destinatário é construída de espaço-tempo, evidenciado pela ironia de se remeter uma carta a um sujeito que poderia ser fácil e rapidamente localizável.

Ao final do capítulo “Pedaços inteiros”, em que mais dois recortes de cartas estão impressos (ao que tudo indica pertencentes ao mesmo registro da Figura 1, uma vez que o remetente continua a se desculpar pela maneira rude como tem agido e evidencia que ainda nutre amor pelo destinatário – apesar de não poder continuar se relacionando com ele), a imagem de um objeto é posicionada com uma nova demarcação temporal:



Fig. 2: Imagem impressa ao final do 54º capítulo do romance. (MAD, p. 198).

O objeto em forma de coração, com uma rosa moldada em sua superfície, está carregado de marcações de tempo. Do que parecia ser uma flor natural presa com cuidado ao presente, sobrou apenas um pequeno talo e folhas ressecadas. O bilhete sujo e desgastado, guarda umas das mais famosas frases da língua inglesa (“I love you!”) acompanhada de uma data, como se o autor do gesto de carinho tivesse se preocupado em expressar que aquele momento estava longe de ser banal e, por isso, precisava ser marcado temporalmente como todo evento que mereça um dia ser recordado. O 31 de Março de 2010, no entanto, revela que tal lembrança fora entregue quase três meses antes da carta exibida anteriormente.

Sem um narrador de primeira ou terceira pessoa que explique a disposição dos fragmentos de carta e do objeto ilustrado no referido capítulo, resta ao leitor se ater às possibilidades, preencher as lacunas propositalmente instauradas no texto, e imaginar situações lógicas para a elaboração da narrativa que passa a ser, em certo modo, também sua:

Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada. [...] Nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. (ADORNO, 2012, p. 59).

Nesse sentido, o artefato da Figura 2, por exemplo, pode ter sido um presente de Charles resgatado por Mário logo após a leitura da carta de despedida recebida por ele. Ater-se, entretanto, a um único bilhete com a frase “eu te amo” poderia lhe ser mais importante que “mil palavras de adeus”, ainda que essa declaração de amor já tenha cumprido seu prazo de validade.

Para o protagonista do romance, assim como para muitos sujeitos da contemporaneidade, as datas só valem pelo o que elas representam. Recordações de dor são, muitas vezes, propositalmente ignoradas, por mais que elas sejam importantes para o enfrentamento da realidade. Nesse sentido, o tempo passa a ser mensurado mais pela intensidade das lembranças deixadas por ele, do que necessariamente pela ordenação cronológica dos fatos. Não é à toa que, na forma como Mário estrutura a sua história, o “adeus” vem primeiro e o “I love you!” vem depois, por mais que as marcações temporais insistam em convencê-lo do contrário.

### *Nevermore*<sup>49</sup>

Afinal tenho o que quero, o que tanto sempre quis.  
 Hoje vou viver o meu último dia feliz.  
 Estou muito contente.  
 Mil anos me separam de amanhã.  
 Só me espanta, em face de mim, a tranquilidade das coisas...  
 Que vejo mais nítidas,  
 em melhor determinados relevos porque as devo deixar amanhã.  
**Mário de Sá-Carneiro**

A carta de despedida de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa (FIGUEIREDO, 1983, p. 205) em 1916, expõe um “flerte” com a morte vivenciado pelo poeta lisboeta, muito semelhante ao experimentado pelo Mário fictício de *Mosaicos Azuis Desejos*. Da primeira à última página do romance, a morte surge tematizada, tornando-se motivo de reflexões e ações desempenhadas pelo protagonista. Exerce, no enredo, a possibilidade de surgir como um fio tênue de coerência temática entre os fragmentos desta narrativa oscilante e instável.

---

<sup>49</sup> A palavra “nevermore” popularizou-se como uma marca da cultura pop após a publicação do texto “O Corvo” (1845), de Edgar Allan Poe, em que o termo (“nunca mais”) é repetidamente grafado ao longo do poema. Atualmente ela tem sido registrada em camisas, canecas e tatuagens, sempre vazada pelos contornos da ave mórbida criada pelo escritor norte-americano.



Se o primeiro capítulo da obra inicia com um Mário reflexivo refugiado em Paris, o segundo, “Sobre a tentativa de suicídio”, é tecido para entrar em suas lembranças (por meio do recurso *flashback*) e esclarecer ao leitor as razões de seu exílio: “Dias atrás, quando ainda estava em sala de aula, o professor Mário” (MAD, p. 08) passou mal enquanto lecionava e foi socorrido de imediato por Maurício, o qual o conduziu à secretaria da universidade. Fazia pouco tempo que ele havia terminado com Charles, e Maurício, apesar de demonstrar-se apaixonado, definitivamente não era visto como alternativa para um compromisso futuro. Sem conseguir aceitar a difícil condição de ser um solitário, abandonado por si mesmo, Mário foi até o estacionamento da universidade, entrou em seu carro, e tentou pôr um fim definitivo em sua dor:

Travou as portas, fechou os vidros e retirou do porta-luvas o trinta-e-oito todo municiado. Não deu tempo de pensar para não se arrepender (*agora, tem que ser agora, neste exato momento*). Apenas apontou a arma para a sua cabeça e, num lampejo de bastante ousadia, apertou o gatilho, ao que a arma disparou à queima roupa, causando-lhe superficiais estragos na região lateral direita e frontal do crânio. (MAD, p. 10).

Graças a sua má pontaria e aos transeuntes que passavam próximo ao veículo no instante do disparo, Mário foi levado ao hospital com vida, onde sofreu cirurgias e passou vários dias internado. O modo como ele executara o plano imperfeito do próprio sacrifício, no entanto, revela muito de sua personalidade. Tomado pelo ímpeto, Mário agiu dominado pela impulsividade: “Não deu tempo de pensar para não se arrepender”. O local escolhido para o suicídio, também, está munido de simbologia.

O carro remete à ideia de transitoriedade e, no contexto apresentado, pode apontar tanto para o desejo de mudança sentido por Mário, quanto para a jornada ao longo da narrativa que seria guiada pelo protagonista a partir daquele ponto. O tiro contra a própria face, por sua vez, manifesta a recusa que ele tem de progredir, de trilhar novos caminhos. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 194) acrescentam que, o carro, de maneira geral, é a representação de uma consciência, e sua imagem é frequentemente utilizada em narrativas para expressar a direção de uma personagem ao domínio da imortalidade: “símbolo do homem espiritual, a destruir pelo caminho seu corpo físico em benefício de uma ascensão excepcionalmente rápida”.

A “ascensão” é buscada por Mário através de seu próprio desejo suicida, pois mesmo sobrevivendo a esse primeiro incidente, não se livra do magnetismo exercido pela possibilidade de romper de uma vez por todas as amarras que o aprisionam em sua difícil realidade:

A “Cidade Luz” parece projetar na minha consciência estrangeira a sensação conhecida de que tem todos os suicidas: a iminente morte parecia anunciada. Eu me fazia de vítima ou era infeliz? Os meus parentes deram-me férias em Paris para que eu me sentisse motivado a viver ou quiseram que eu sofresse, e eu próprio me conduziisse para o destino que havia querido antes de ser trazido a este país? (MAD, p. 36).

Assim, o monólogo interior vai estruturando as indagações, projeções e hipóteses de uma mente suicida ainda em funcionamento. A impressão de uma morte que “parecia anunciada” revela não um apelo do destino, mas uma vontade partida de si mesmo, visto ser ele o seu próprio algoz. Daí o questionamento: “eu me fazia de vítima ou era infeliz?”. Nesse “mosaico” de suposições, as perguntas de Mário demonstram que ele possui pouco conhecimento de si mesmo e dos outros, e a solidão passa a gerar uma insegurança para quem nada nem ninguém parece confiável. Os parentes, desse modo, passam a ser entendidos como apoiadores de seu fatalismo.

De acordo com Dolto (1998, p. 466), a fantasia do suicídio é indispensável ao sujeito. Nenhum ser humano pode prescindir dela, mas “o fato de passar ao ato do suicídio é coisa completamente diferente, algo de neurótico, uma doença aguda e repentina, um pedido de socorro não atendido. Isso é o suicídio.”

Nesse sentido, quanto menos pessoas estiverem ao lado de Mário para verdadeiramente ouvir suas súplicas e a atender seus pedidos de socorro, mais a possibilidade de acabar com a própria vida se fortalece em sua mente. No capítulo 13, nomeado de “Sábado solidão”, em referência a um dos dias da semana mais difíceis para os solitários (visto ser esse culturalmente destinado à sociabilidade afetiva), o professor desatina: “Uma navalha talvez me fizesse sentir o gosto de vida no sabor do sangue. O cheiro de ferrugem no calor do vermelho. O alimento do amor no veneno da morte.” (MAD, p. 45).

Quando a vida já não é capaz de preencher os vazios do sujeito, a morte lhe surge como única esperança de encantar-se mais uma vez pela existência. O gosto do sangue, mesmo que jorrado do próprio corpo, parece sedutor nas alucinações de Mário, que prossegue: “Quero morrer e viajar para o céu. Já encontrei o meu anjo da glória: resta me apresentar a Jesus e saber o exato lugar que habitarei nas mansões celestiais.” (MAD, p. 46).

Para Maurice Blanchot (2003, p. 100), um sujeito só escolhe antecipar sua morte quando todas as maneiras de resistir à vida foram testadas e fracassadas. Assim, quando Mário deseja “viajar para o céu” – e aqui relembramos a imagem do carro utilizada na cena da primeira tentativa de suicídio –, ele tenta se *transportar* para um estado em que

existir já não seja um tormento, por meio de uma alternativa que ele ainda não testou e, por isso, pode ser a única possuidora do antídoto para a sua dor: a morte.

Blanchot (2003, p. 101) argumenta que o humano, única espécie consciente de sua própria finitude, encontra na ideia suicida uma maneira de reconquistar o controle perdido, esteja este controle relacionado a um determinado sujeito, uma situação ou à vida de uma forma geral. “Que alguém se torne senhor de si mesmo através da morte, e ele será senhor também dessa onipotência que chega através da morte”, enfatiza o pesquisador.

Para o efeito, mais do que desejar aplacar o próprio infortúnio causado pela solidão, Mário vislumbra na morte uma capacidade de fazê-lo assumir o controle perdido no momento em que fora abandonado por Charles. Se não pode continuar a influenciar o ex namorado, induzindo-o a ficar com ele, e se já não possui o poder de determinar os acontecimentos em que a sua vida lhe lança, sempre conduzindo-o a espaços, pessoas e estados emocionais aleatórios, que ele tenha o poder de controlar, ao menos, o dia em que esta vulnerabilidade irá cessar.

Eu queria morrer ao mesmo tempo que queria me crucificar. Eu queria a morte quando meu coração pulsava de vida. Vontade de despetalar os buquês imaginados e trazidos em bilhetes com a assinatura dele: C.A. Andei quilômetros dentro dos meus medos e senti o frio do que é ser abandonado. (MAD, p. 52).

Esse fragmento do capítulo 14, “Quando um homem se inquieta por amor”, traz mais uma associação de Charles (C.A.) com o sentimento de solidão e, desta vez, com o desejo de morte experimentado por Mário, o qual desabafa ter percorrido “quilômetros” dentro de seus medos – muitos deles, como já analisamos, atrelados à insegurança gerada pela falta de confiança nos outros, visto ter sido rejeitado, inclusive, pelos membros de sua própria família.

O término do relacionamento com Charles, por outro lado, configura no romance uma morte de “segundo grau” vivenciada pelo protagonista. No dizer de Bauman (2008, p. 66), esta seria uma experiência estimulada pela ruptura de vínculos humanos, em que o assassinato do sujeito é registrado de maneira figurada. “Por trás de cada morte metafórica, ocultam-se agentes humanos, quer seja possível ou não estabelecer e provar no tribunal a existência de intenções dolosas. A ruptura de um vínculo pode ocorrer ‘por consentimento mútuo’, mas raramente, se é.”

O evento da ruptura de um vínculo, como observamos entre Mário e Charles, tende a dividir parceiros entre os papéis de vítima e agressor. Desse modo, o que é “saudado

por um dos lados como um ato bem-vindo de libertação é percebido e vivenciado pelo outro como um ato abominável de rejeição e/ou exclusão – um ato de crueldade, uma punição merecida ou no mínimo uma prova de insensibilidade”, complementa Bauman (2008, p. 66), em consonância a forma como Mário se percebe e enxerga seu ex após ele desistir do namoro e dar prosseguimento ao curso de sua vida, iniciando, inclusive, uma nova relação afetiva.

Sem o amor de Charles, o aconchego da família, e tendo também fracassado em todas as demais relações que tentou estabelecer ao longo do romance – seja através de Maurício, Elisângela, Landu ou Jhonatan –, resta ao professor, antes de decididamente optar pelo suicídio, um “Último ato profano de si”, como bem intitula o capítulo 60 da narrativa. Como que para realizar um derradeiro desejo antes de pôr os pés no “corredor da morte”, Mário, em meio a choro e comoção, marca um encontro com um garoto de programa escolhido na internet.

O acordo sexual entre Mário e Marcus, o qual cobrou 200 reais por seus serviços, mais do que expor o desejo do professor em sentir um último orgasmo<sup>50</sup>, revela a intensão desenfreada de Mário em querer tomar controle das circunstâncias. Uma vez que já não consegue exercer um domínio natural sobre as pessoas, que o faça através da moeda norteadora do universo capitalista. Atitude que endossa a calamidade desse homoafetivo solitário: “Marcus, da posição em que estava, agarrou-se em lábios à boca de Mário e, por sobre o tórax deste, despejou todo o sêmen acumulado para ocasiões especiais. Eu te amo, Charles! Eu te amo e não te esqueço!” (MAD, p. 218).

Mesmo quando contrata um serviço específico, na esperança de sair nem que por alguns segundos da condição de abandono, Mário arruína-se. Não consegue vivenciar o tempo presente e estabelecer uma relação direta e genuína com o outro, mesmo quando busca um sexo descompromissado. “Marcus estava extasiado. Tomou banho, arrumou-se, olhou o professor, perguntou se havia gostado, recebeu o dinheiro e deixou o cliente na mesma solidão em que o havia encontrado”. (MAD, p. 218).

Esse contrato de intimidade, em que serviço, cliente, fornecedor, valor e tempo são meticulosamente negociados, além de reforçar para Mário sua incapacidade de estabelecer relações concretas e espontâneas, representa a fragilidade dos vínculos

---

<sup>50</sup> Aqui vale uma nota sobre a relação entre morte e orgasmo. Após a ejaculação, o homem sente uma fadiga tão intensa que os franceses a denominaram de “*la petit mort*” (“a pequena morte”). A busca de Mário por um orgasmo antes de tentar suicídio pode revelar um desejo inconsciente da personagem começar a sentir o “gosto” da inexistência.

humanos e a facilidade como os sujeitos se vão, seja por meio da morte física ou da metafórica:

Não há muito sentido em questionar a validade de se igualar a perda de um parceiro pela separação com a perda “verdadeiramente final” causada pela morte física – o que conta é que, em *ambos* os casos, “*um mundo*”, *sempre* “singular”, desaparece – e que tanto a vontade quanto a esperança caem frente ao desafio do fim, quiçá podem revertê-lo. (BAUMAN, 2008, p. 64).

A citação de Bauman acima também é defendido por Jacques Derrida (2003, p. 11), o qual observa ser cada morte o fim de um “mundo único”, um mundo que jamais pode ser ressuscitado. Nesse sentido, o término do relacionamento com Charles também representa, entre todos os fatores aqui já elencados, o remate de um universo ímpar construído por ele e Mário.

Sem a participação de Charles a esfera de vivências de Mário não consegue se estruturar da mesma maneira. Na solidão, o espaço do professor é obrigado a configurar-se de maneira diferenciada e, por isso, a ausência de seu ex surge como uma morte simbólica, tanto dele quanto de si mesmo. Pois no entender de Mário, era Charles quem atribuía excepcionalidade ao seu mundo. Sem ele, viver já não valeria a pena: “Mário não corre. Mário não vive. Mário só morre, morre, cada dia mais: morre. Charles não lhe dá atenção”. (MAD, p. 219). Separar-se do ser amado é “o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida”, alerta Bauman (2004, p. 33).

No capítulo 61, “Paisagem final”, o último do romance, Mário, enfim, dá concretude a suas reflexões e realiza sua segunda tentativa de deixar o mundo. O dia escolhido, dessa vez, é o “dia universal” dos solitários: um sábado. O espaço planejado para o crime é o seu próprio apartamento, minuciosamente organizado para a ocasião:

Mário não procurou ser dramático. Não abusou de nada. Despiu-se de tudo, menos da cueca. Depois de tomado banho e se perfumado. Colou nas paredes e deixou solto pelo chão não só os bilhetes e as cartas de amor que havia recebido de Charles: deixou à mostra todos os objetos que marcaram a vida que havia levado com o namorado. Eram CDs, músicas, DVD, papéis de bombons, guardanapos escritos, cartas longas, recados pequenos, presentes habituais. Vestia a cueca, a última que havia comprado junto com Charles. (MAD, p. 220).

Por mais que o narrador controverso assegure que Mário não desejou ser dramático na forma como arquitetou sua partida, a descrição do ambiente do sacrifício manifesta o contrário. Mário pensa em cada detalhe, calcula estrategicamente cada maneira de fazer seu atentado ser um acontecimento inesquecível, trágico e comovente. Para que morrer em um local simbolicamente limpo, se é possível dotá-lo de elementos

significativos, imbuídos de memória afetiva, os quais tencionam ainda mais a cena da morte?

Cartas de Charles coladas nas paredes, bilhetes de amor espalhados pelo chão, presentes que marcaram o tempo, o espaço e o relacionamento do casal dispostos como peças de um mosaico, prontos para expressarem a “paisagem final” resultante de um namoro fracassado. Até a preocupação de Mário com o corpo que logo não passará de matéria inerte é evidenciada no banho tomado e no perfume utilizado antes de atentar contra si.

Tais fatores convergem para uma noção entendida por *espetacularização da morte*, explicada por Bauman (2008, p. 52) como sendo um desejo de demarcar o tempo e o espaço através de um modo impactante de se contemplar o fim da vida. Segundo o teórico, a maioria dos suicidas, por mais que tenham suas histórias postumamente esquecidas, fazem questão de executar um meio de morrerem deixando vestígios causadores de profundas marcas na infinidade temporal. “Incapazes de alcançar a imortalidade por meio da *vida*, eles a obtêm assim mesmo por meio da *morte*. Isso faria da morte um meio de produzir algo muito mais sólido, permanente.”

Assim, Mário encontra na *forma* de morrer um meio de tornar sua existência (e a relação que tivera com Charles) muito mais significativa do que fora a sua vida monótona, individual, solitária, desprovida da capacidade de tornar sua presença notada e desejada por aqueles que um dia amou. “Havia convicção naquele ato. Havia querer o desejo de ir. Ele tinha de ir. Ele foi. Os que restaram para lhe observar o corpo teriam que se acostumar àquela última paisagem.” (MAD, p. 220).

Nenhum vestígio de bebida, salvo o copo d’água no chão junto ao corpo que servira para melhor engolir o líquido que havia comprado. Nenhum canto da boca estava sujo. A expressão facial não denunciava dor. O corpo estirado no chão, com a cabeça recostada em um dos assentos do sofá, exibia um certo conforto da matéria que se apoiaria para melhor se entregar à vida. (MAD, p. 220).

Com um “líquido que havia comprado” Mário finalmente toma o controle da situação, como tanto havia ansiado, pondo um fim irredutível na vulnerabilidade da vida. O corpo limpo, de expressões tranquilas, manifesta a calma por ele encontrada na hora de sua morte. É o “copo d’água no chão”, no entanto, quem sela a simbologia do instante. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 16), “a água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora”. Se na primeira vez em que tentou se matar com um revólver, Mário não obtivera sucesso por conta de sua má pontaria, nessa segunda, o elemento da água, presente ao longo de toda a narrativa (ver capítulo 2), facilita o fluir de

sua transcendência do plano material para o espiritual, ajudando-o a “melhor engolir o líquido” mortífero.

“Queria morrer feliz. E somente o amor seria capaz de fazê-lo enfrentar a morte para, nesta, continuar sem os desgostos da vida. Fugir com o sentimento por Charles mais vivo que ontem foi a melhor saída encontrada”. (MAD, p. 221). Se em vida o amor que sentia por Charles fazia Mário martirizar-se avaliando a rejeição sofrida, na morte a distância entre os dois deixa de ser uma escolha e transforma-se em condição. Saber que não precisaria mais estar à mercê da vontade de Charles torna-o livre. A solidão encontrada na morte já não o atormenta. Sem mais depender da aceitação alheia, Mário pode, enfim, ser feliz consigo mesmo. A mesma morte performática do outro Mário: de Sá -Carneiro

### *A solidão gay*

A morte como única alternativa encontrada pelo sujeito homoafetivo para livrar-se da solidão e desfrutar de um instante (um tanto cruel) de liberdade é imagem figurativa em várias narrativas de Antonio de Pádua. Conforme percebeu André Maciel de Oliveira (2013, p 112), na única dissertação de mestrado até então defendida sobre o escritor, os contos “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama” – ambos presentes em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, objeto de estudo do pesquisador paranaense –, apresentam a morte como caminho para esses gays ficcionais desfrutarem de maior liberdade.

Em *Mosaicos Azuis Desejos*, além de seduzir o homoafetivo com a promessa do término dos dias de dor, a morte representa o último estágio a ser alcançado pelo sujeito gay em decorrência de sua solidão. Nesse ponto, é interessante atentarmos para o fato de que na obra, os héteros são pintados como sujeitos livres, detentores de poder e atores com os que não se portam como eles: “Não admitem a tua verdade, mas a convicção deles. E caçoam de tua pequena liberdade, riem da tua tragédia” (MAD, p. 12). Ao passo que os heterossexuais representados se unem para estigmatizar, ridicularizar e penalizar os diferentes, o gay é obrigado a vivenciar calado e sozinho o seu martírio não compartilhado: “Tu estás, então, deitado e chorando, ouvindo as palavras duras de teu pai, os nervos de tua mãe querendo te entender, o medo de tua irmã que está na iminência

de te perder e a vergonha de teu irmão que espera uma atitude drástica de teu pai”. (MAD, p. 12).

Assim, fica claro que, na obra em análise, a solidão não se configura da mesma forma entre sujeitos gays e héteros. Sabemos da existência de uma solidão que tende a atingir todos os humanos da contemporaneidade, como evidenciou Bauman (2008). Também não negligenciamos a solidão imanente ao homem, defendida por Freud (1973) e Dolto (1998). Não podemos, apesar disso, desprezar todas as evidências apresentadas pelo romance *Mosaicos Azuis Desejos* e tratarmos a solidão vivenciada por Mário como uma que poderia ser igualmente experimentada por um sujeito heterossexual.

Ao partimos do que já foi constatado, principalmente no que se refere à descoberta de que o sentimento de solidão experimentado pelo protagonista reside na *exclusão* e na homofobia, reforçados pelo último abandono sofrido por ele, percebemos que o desamparo condutor de seu suicídio não teria tomado proporções tão drásticas se ele atendesse, desde criança, ao padrão exigido pela ditadura heterossexista:

Atirei uma única vez em mim mesmo, caí feito abacate que se machuca, racha, se arranha, mas permanece inteiro, embora com o caroço a se mover no oco do centro do fruto. Estou inteiro ou já sou um fragmento desvitalizado, torto, não natural, incomodado? (MAD, p. 46).

Ao ter atirado contra si, Mário se pergunta se finalmente cumpriu a vontade da maioria heterossexual, que ao não respeitar sua subjetividade, o interpreta como um “fragmento desvitalizado, torto, não natural”. Ainda que para os conservadores extremistas a morte de Mário pudesse simbolizar o término de uma aberração, no plano da narrativa ela é utilizada para deflagrar a homofobia. Conforme elucida Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 621), “a morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo”. A morte de um sujeito homoafetivo, nesse sentido, seria o fim de algo positivo e belo, diferente dos motivos que induzem um suicida a um ato sem volta: “Meus parentes achariam bom o meu fim, embora lamentassem a dor de não terem podido me dar apoio o suficiente para encorajar-me a continuar.” (MAD, p. 214).

Na visão de Bauman (2008, p. 68), os parentes de Mário o desprezam por ele se colocar em oposição ao ideal de felicidade possuído por eles. O estudioso afirma que o estado de felicidade se estabelece quando estamos livres de inconveniências, e, entre os “modernos significados do conceito de ‘inconveniente’, o *Oxford English Dictionary* relaciona ‘discordante’, ‘inadequado, inapropriado, fora do lugar’, ‘desfavorável ao



conforto’, ‘incômodo, embaraçoso, desvantajoso, inoportuno’”. Adjetivos comumente atribuídos aos homoafetivos pela sociedade patriarcal. “Você pode dar alguma razão pela qual deixaria de tentar excluir tais indivíduos, claramente “deslocados”, do lugar onde estão?”, questiona o pesquisador (BAUMAN, 2008, p. 68), em harmonia a ideologia defendida pelas personagens heterossexuais no romance de Antonio de Pádua.

Parece que vou sangrar para ser oferecido em almoço. Levem, podem levar, eu deixo. Torçam meu pescoço, dobrem minhas asas, passem a faca junto ao gogó e deixem o sangue vaziar: vaza muito, forte, ligeiro, quente, para frente, escuro, ferruginoso. (MAD, p. 213).

Como ilustra a citação, o suicídio de Mário se relaciona mais com a homofobia sofrida que com o desamparo de Charles. Ao bradar sobre a dor de estar só, ele não se dirige ao ex, mas a um grupo, uma totalidade: “Levem, podem levar, eu deixo. Torçam meu pescoço”. Assim, percebemos, mais uma vez, que longe de se estender a um único indivíduo, a dor sentida por Mário reside no abandono de uma coletividade negadora de sua homoafetividade.

Por não ser aceito, por ter sua subjetividade castrada desde a infância, por não encontrar companhia em seu próprio lar e por sempre ter carregado a difícil condição de ser diferente em uma sociedade que cobra um modelo heterossexual de vida, Mário chora, trai, mente, pragueja, lamenta, odeia, ama, arruína-se e se mata.

Para Blanchot (2003, p. 108), “aquele que se mata diz: Recuso-me ao mundo, não agirei mais. E o mesmo quer, entretanto, fazer da morte um ato, quer agir suprema e absolutamente.” Essa segurança inconsequente de Mário que irradia através de sua morte voluntária, exhibe a fraqueza controversa de quem é demasiado forte para não se sujeitar a vivenciar a condição de solitário predestinada ao homoafetivo pela cultura patriarcalista. Solidão que não é imposta as personagens heterossexuais representadas no romance, as quais geralmente estão em grupos, unidas, confabulando.

Para lidar com essa questão, defendemos uma vertente, uma estética, uma denúncia da *solidão gay* impressa, porém camuflada, no romance *Mosaicos Azuis Desejos*. Essa não seria apenas a cunhagem de uma nova nomenclatura, mas não podemos negar que a amplitude do termo “solidão” submerge todo o aparato homofóbico fortemente alicerçado para dirigir Mário ao isolamento. A *solidão gay* é, desse modo, um registro mais justo para com a configuração peculiar da sensação de desamparo experimentada por Mário, consciente dos mecanismos preconceituosos que o induziram ao infortúnio. A *solidão gay* busca a desconstrução simplista de que a incompletude sofrida pela personagem poderia ser proveniente de um mal contemporâneo, na medida

em que reflete, numa mesma terminologia, as diferentes maneiras do estado de abandono (entre homos e héteros) ser estruturada.

Se para o sujeito heterossexual a solidão decorre do isolamento físico, da ruptura de relações, ou da fragilidade com que os laços afetivos são construídos na atualidade, para o homoafetivo representado em *Mosaicos Azuis Desejos* ela se instaura no momento em que ele se percebe injustiçado e excluído por conta de sua subjetividade gay. Destroçada pela hegemonia, tal subjetividade, num ato controverso de autopreservação, induz o protagonista ao suicídio para, ao expirar a exclusão, se sentir renovada. Transcendência e morte que, ironicamente, estavam anunciadas simbolicamente desde o início no nome da personagem principal do romance:

O **mar** é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Os antigos, gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros. [...] O simbolismo do **rio** e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidéz das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, pp. 592-780, grifo nosso).

(MÁ(R)IO).

## *Considerações – Paisagem final*

### *Vozes de liberdade*

*U*mberto Eco (2012, p. 160), em *Interpretação e Superinterpretação*, declara ser a experiência pessoal e sua expressão um dos maiores destaques das obras de arte surgidas após o século XX, época influenciada pela efervescência sociológica e psicanalítica. “Em última instância, um romance pode limitar-se a isto, pode sair direto do coração e da cabeça, no melhor dos casos com uma habilidade artesanal de organizá-lo bem, e de escrever bem”. Efeito ainda mais valorizado pela contemporaneidade, quando o sujeito já não pode mais falar sobre si mesmo, como vimos nos homoafetivos representados em *Mosaicos Azuis Desejos*, impossibilitados de expressarem quem são em suas vivências públicas. Desse modo, Antonio de Pádua faz da escrita de si uma tentativa de organizar a própria subjetividade, corroborando a tese de Adorno (Cf.: 2012, p. 56), de que a contemporaneidade exalta o subjetivismo, além de revelar um sintoma de um quadro maior, onde o real e a representação estão permanentemente em debate.

No romance, a autoficção, tenha sido ela egocêntrica ou não, recolocou o humano, simbolizado por Mário e por seus narradores, na centralidade do texto. Retirou o interesse da linguagem literária e reaproximou o leitor do homem existente por trás da escrita romanesca, sem medo em evidenciar a fragilidade entre a “mentira” e a “verdade” da representação ficcional. Não podemos assegurar, no entanto, a existência de um sujeito pleno, originário, refletido ou mascarado pela obra de Antonio de Pádua. Conforme salienta Klinger (2007, p. 55), “tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam”, embora, em todo caso, já não possam ser pensadas isoladamente.

Nessa sobreposição de identidades, percebemos a existência de um Mário com alguns traços semelhantes a Antonio de Pádua, um Mário equivalente à criação puramente imaginativa (e, portanto, ficcional), e um Mário arquitetado pelos sentidos do próprio leitor, o qual preenche os vazios e responde às provocações lançadas pelo texto. Por não

ter qualquer compromisso com a verdade factual, a autoficção explora justamente o jogo, as fissuras do real, a ideia de que toda realidade é ponto de vista, ou seja: a partir de pequenos dados reais, podemos (re)criar uma porção de outros eventos. Nesse contexto, os enfoques se voltaram para questões que problematizaram o papel do escritor, o processo de escrita e a identidade de quem fala.

A escrita romanesca apresentou-se como uma constante indagação do sujeito da escrita, o qual alternarva os modos dos narradores referenciam-se a ele: ora em primeira, ora em segunda, ora em terceira pessoa, essa variação de vozes traçou o movimento de aproximação e distanciamento entre autor, leitor e personagem.

Conclui-se que, para além do ponto de vista do narrador de *Mosaicos Azuis Desejos* (seja ele em primeira, segunda ou em terceira pessoa), uma perspectiva implícita se ajusta no horizonte textual. O caráter de mais ou menos restrição, conferido pelos diferentes pontos de vista da narrativa, auxiliou a concretude dos objetivos do autor-implícito, pois, de acordo com o sentido com que ele desejou manipular sua matéria, se dirigiu ao encontro deste ou daquele foco de visão para o seu narrador, corroborando as ideias asseguradas por Dal Farra (1978, p. 52):

Em todas as hipóteses, a utilização deste ou daquele ponto de vista pelo narrador acarreta uma explícita tomada de partido – uma ideologia – por parte do autor-implícito; mas isto é pouco relevante pois pode se prestar somente como disfarce para a consecução de uma outra ótica. [...] Assim, cada romance é sempre uma tomada de partido – explícita (por parte do narrador) e implícita (por parte do autor) – onde as diferenças de subcódigos (considerando o ponto de vista como subcódigo do código-ótica) podem garantir maior ou menor maleabilidade de disfarce à existência de um código intencional.

Problematizar essas várias vozes que penetram e dão forma ao enunciado de *Mosaicos Azuis Desejos* é perceber a complexidade do trabalho realizado pelo autor-implícito, o qual elege as potencialidades discursivas que cruzarão e dialogarão em seu texto. Notar a presença de um narrador dominante, em terceira pessoa (defensor da ideologia patriarcal), e o de outro, persuadido e silenciado, em primeira (representante da subjetividade gay), pode revelar mais que as estruturas formais utilizadas pelo escritor da obra ao plasmar conflitos sexuais (a atração proibida por jovens adolescentes) de sujeitos contemporâneos: revela a ideologia de um autor por trás do texto, posicionado ficcionalmente enquanto indivíduo reprimido por normas sociais, e sujeito possuidor de desejos liberados apenas por um narrador de retórica afiada, no campo da escrita.

No embate constante desses narradores, surgiram temáticas atuais, pertinentes e provocadoras, como a solidão, a homoafetividade e a relação proibida entre sujeitos de diferentes gerações. Sabemos que uma análise mais aprofundada sobre a configuração da

pedofilia e de suas implicações na obra em estudo seria necessária para conferir mais sustentabilidade ao complexo e delicado problema tratado. Não foi de nosso interesse, porém, penetrar com intensidade neste universo, visto ser ele, por si só, capaz de ocupar todo o estudo de uma pesquisa acadêmica. No entanto, defendemos a importância de enfatizar que os livros de Antonio de Pádua clamam por um estudo em torno do que aqui foi tratado acerca da efebria.

Não menos importantes, as análises aqui discorridas sobre a pedofilia em *Mosaicos Azuis Desejos* já nos remeteram a algumas constatações. A temática da relação de um homem mais velho com um mais jovem não se restringe às representações construídas em nossa época, tampouco é *leitmotiv* apenas das obras que abordam a homoafetividade, visto os exemplos de *Presença de Anita* (Mário Donato, 1948) e *Lolita* (Vladimir Nobokov, 1955).

Outro aspecto observado nesse quesito e que também já vem fazendo parte de um projeto ficcional desenvolvido por Antonio de Pádua ao longo de suas obras é a dubiedade de seus narradores. A visão de Mário é distorcida – ou não – e seus fatos absolutos são questionáveis – ou não. Os três narradores tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, e se enroscam nas próprias palavras. São eles, também, os contribuintes para a problematização dos conflitos internos vivenciados pelo protagonista, formalizados no texto pelos sujeitos do enunciado.

Se as palavras são polissêmicas e os discursos escorregadios, o romance ajuda a entender que na vida, como na literatura, uma estrutura ideológica vem sendo há muito tempo construída e existem aqueles que manipulam essa construção, impondo sua visão de mundo como a única legítima. É desse processo que trata Antonio de Pádua, tão agressivo quanto “invisível” ele aparenta ser. A crítica Dalcastagnè (2001, p. 128) afirma que os narradores da contemporaneidade são explorados no texto para manifestar “um questionamento sofisticado sobre o que a sua voz está calando ao se pronunciar”.

A efebria, inserida em *Mosaicos Azuis Desejos* nesse contexto, foi iluminada por um enfoque incomum e socialmente recriminado: o da naturalidade, sensação fruto do desejo e não da sordidez humana, como os discursos atuais costumam julgar. Aqui ela também fez referência não apenas às práticas sexuais da Grécia Clássica, mas às relações entre jovens e adultos dos dias atuais, mostrando ser uma convenção ainda em vigor, apesar de já não poder se concretizar com a facilidade desfrutada nos séculos passados.

Por outro lado, a descoberta de que esta narrativa transgride a estrutura da própria efebria foi a mais pertinente das observações realizadas acerca dos narradores em

*Mosaicos Azuis Desejos*. A inversão de papéis por parte do púbere e do adulto representa uma contraversão nas posições de valor em que estão alicerçados os postos de nossa hierarquia social. O jovem tornando-se adulto, o adulto tornando-se jovem, o aluno ocupando o lugar do mestre, o mestre retornando ao lugar do aluno, a vítima virando sadomasoquista, o sadomasoquista transformando-se em vítima. Mais do que plasmar a efebria e desconstruir Ordens, Antonio de Pádua faz uso dos narradores de seu romance para expor a situação de dessemelhança em que se encontra o sujeito contemporâneo, incapacitado de estabelecer relações de igualdade.

Também verificamos, nos narradores da obra analisada, um forte desejo de utilizar a palavra como tentativa de sair do estado de abandono. Incapaz de se inserir com plenitude em sociedade, devido às marcas de segregação impostas pela heterodoxia, eles fazem do verbo um instrumento de fuga e imposição. Atitude frequente nos narradores de textos autobiográficos ou derivados deles, pois de acordo com Boas (2002, p. 59), “o ato de narrar e de recordar é uma arma contra a solidão e a dor, memória formada de saberes, um saber transmitido e compartilhado”.

Incomodados pela condição de solitários, os narradores do romance analisado se desdobraram em diferentes recursos (como, por exemplo, o uso da segunda pessoa), para invocar, com frequência e intensidade, a presença do leitor, companheiro social da voz emanada pela narrativa. Ao clamarem a participação do narratário, eles não apenas almejam romper o isolamento, como convidam os leitores a tomar partido e, assim que o fazem, expõem as subjetividades soterradas nas profundezas de quem os decodificou.

### *Do contato do leitor com os outros imaginados*

Com o surgimento de Mário, *Mosaicos Azuis Desejos* configura abertamente o seu caráter fictício. A aparência da realidade representada na obra, que faz uso constante de referenciais externos – como músicas, filmes, personalidades e programas de tv – expõe a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados irrelevantes, à coerência interna, à lógica das motivações e à causalidade dos eventos, encontramos em Mário uma personagem crível, facilmente absorvida como alguém que de fato poderia ser localizado no campo da realidade.

Antonio de Pádua convida o leitor a deter o raio de intenção mimética na *imagem* de Mário, sem que o narratário precise buscar correspondências exatas com qualquer pessoa real deste mesmo nome. É por isso que o leitor nota, em uma relação de estranhamento e reconhecimento – e talvez sem necessariamente reconhecer as causas –, que Mário não é uma pessoa e sim uma personagem. Apesar disso, fica a cargo dos leitores confirmarem a sua existência, seja ao solidarizarem-se com sua dor ao lamentar o término com Charles, seja ao desconfiarem de seus reais propósitos.

Em contraponto, se a riqueza de detalhes, de um lado, ajuda o leitor a interpretar o protagonista de maneira verossímil, a ausência de descrições também pode ajudá-lo a se aproximar mais da obra. Desse modo, a falta de indicações físicas do protagonista nasce como um artifício utilizado pelo escritor para estreitar a identificação entre a pessoa que é representada e o sujeito que lê. Sem conhecer o rosto de Mário e munido de apenas vagas noções de como seria o seu corpo, o leitor tem na obra, a possibilidade de imaginá-lo.

Com referências e lacunas, Mário é erguido no texto não só pelo narrador, mas pela imaginação do leitor no ato da leitura. Convidado a participar ativamente da obra, convocado a fazer companhia ao professor solitário e testemunhar suas confissões, arrependimentos, súplicas e desabafos, conferindo-lhes o relevo necessário para permitir a Mário saltar do papel como alguém que vivencia os mesmos dilemas enfrentados por qualquer sujeito: a dor da perda, o desencanto amoroso, a vontade de realizar desejos socialmente recriminados, a tentativa de manipular as pessoas com quem convivemos, a ruptura, a saudade e a solidão. Sentimentos vividos por Mário e que conduzem o leitor a, sutilmente, viver a experiência dele, em sua jornada constante da descoberta de si.

Mário é um ser que se constitui a partir de seu discurso e só a partir dele acredita poder se situar no mundo. Por isso se apega as palavras, únicas capazes de promover a catarse de suas emoções asfixiantes. Por meio delas, ele constrói-se e arquiteta a dinâmica do jogo social em que está inserido, revelando as intenções ideológicas do autor por trás do texto, o qual seleciona categorias representacionais para silenciar ou questionar.

Se toda representação do outro é política, em *Mosaicos Azuis Desejos* temos um gay brasileiro contemporâneo com direito à manifestação da fala, expondo seus desejos, medos, ideais e aflições. Esta personagem encontrava-se integrada em um denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social, tomando determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debateu-se com a necessidade de decidir-se diante da colisão de ideologias, passou por terríveis conflitos e entrou em situações-

limite em que se revelaram aspectos essenciais da vida: trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos e luminosos.

Quando não podia negociar, Mário tornava as relações de gênero ambivalentes, de forma que o leitor podia enganar-se ao encontrar um gay sujeitado ao heterocentrismo, quando, na verdade, a sujeição ao modelo heterossexual de vida nada mais era do que uma fina ironia ou uma paródia política em que se questionavam os lugares sociais culturalmente marcados pelo sexo e pelo uso das sexualidades. Fator comprovante do que fora expresso por Dalcastagnè (Cf.: 2001, p. 115), ao inferir que no romance contemporâneo, a ideologia do autor pode ser expressa através de uma situação contrária ao que ele realmente defende.

Foi nesse sentido que as personagens homoafetivas da obra analisada vivenciaram um duplo dilema: o de resistir à norma heteronormativa e o de identificar-se com os excluídos, os quais lhes ofereciam a possibilidade de fazê-los agir conforme suas subjetividades. Ao corroborar as ideias defendidas aqui por Eric Landowski (2012), o sociólogo Alberto Oliva (2000, p. 27) observa que o fato de se perceber que a felicidade tem uma dimensão coletiva irreduzível não deve servir de alibi para as costumeiras desconsiderações às individualidades. O desafio maior continua sendo o de se chegar a formas de interação que expressem a força comunitária do agir humano sem deixar de estimular ao máximo a manifestação das singularidades individuais.

A principal personagem do escrito citado existia no plano da ficção sob o pesado discurso que impunha ao homem o papel de, na sociedade em que é interpretado, ser provedor. Apesar das implicações que isso lhe causa, não percebemos na narrativa maniqueísmo na construção de seus seres ficcionais.

Assim como na vida, os héteros foram representados como sujeitos que também buscam o encontro com o outro, como foi possível observar através da personagem Elizangêla, aluna com quem Mário vivenciou encontros de afeto. Ainda que não tenham sido plasmados como *personas* necessariamente solitárias, eles demonstraram ser possuidores de condutas moralmente valoradas de positivas e negativas, assim como os gays, pintados como sujeitos de posicionamentos igualmente mistos.

Na obra analisada, não foi constatado mascaramento nem desejo de “higienizar” a forma como os homoafetivos são plasmados. Fato é que as personagens que mais atingiram o protagonista eram homoafetivas, como Charles, responsável pelo dilema de Mário ao longo de toda a trama.



Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. (ROSENFELD, 2011, p. 46).

E estava. Dentro de um turbilhão de ideias, sentimentos e memórias, Mário jamais poderia ter uma dimensão totalizante e consciente do que fora a sua existência. Os recortes de sua vida imaginados por Antonio de Pádua, no entanto, conferiram ao leitor a experiência de vivenciar – ainda que ficcionalmente – todos os conflitos e abnegações a que o sujeito gay está sujeitado. Ao contemplar Mário, ao contemplar esse Outro de papel, o narratário passa a ter um panorama mais aproximado do que é o ser humano, além de se munir de uma visão mais crítica sobre o poder das instituições culturais e políticas a que estamos condicionados.

### *Estrangeirismo territorial*

Ao nos aproximarmos da arquitetura espacial representada em *Mosaicos Azuis Desejos*, papel e tinta ganharam formas que foram muito além das palavras escritas por Antonio de Pádua. Imagens carregadas de símbolos foram estruturadas “tijolo por tijolo” na mente dos leitores que embarcaram em uma viagem por lugares requintados e penetraram em outros quase esquecidos, não tão glamorosos assim. Do luxo ao lixo, a virada de cada página transformou-se em uma expedição de destino incerto. Se em um capítulo estávamos ao lado do protagonista caminhando por entre os salões de um castelo parisiense, no seguinte já éramos “engolidos” por suas lembranças e transportados para a sujeira e a desordem de uma feira central.

Nesses espelhos de contrastes, vimos um professor universitário passar por ambientes frequentados por pessoas socialmente esquecidas. Foi assim que, ao sairmos de uma *boulangerie* na *Champs-Élysées* e adentrarmos em um bar de uma feira tipicamente brasileira, nos demos conta da abertura de novos ângulos de visão propostos pelos espaços ficcionais da narrativa aqui estudada. Ambientes que se opuseram ao protagonista e travaram com ele um conflito, seguindo o que Gancho (2006, p. 28) denominou como sendo uma das funções da espacialidade narrativa. Os lugares onde as

leis da heteronormatividade imperavam se chocaram constantemente com o protagonista da história, o qual experimentava a solidão todas as vezes em que sentia o desejo gay, olhava para a sociedade e não encontrava representações concretas do sentimento por ele vivenciado.

A universidade em que Mário trabalhava, por exemplo, era a edificação simbólica de uma espécie de campo de concentração nazista, onde ele se sentia confinado e permanentemente vigiado. Qualquer desvio da norma heterossexual era veementemente repreendida e ridicularizada pelos vigilantes homofóbicos. O mesmo ocorria em sua casa, quando era mais novo e ainda morava com a família. Seus parentes o sufocavam pelo simples fato de se apresentarem como sujeitos héteros e evidenciarem a sua diferença *non grata*. Para intensificar o confronto, espaços mais íntimos e pessoais também se apresentaram em desalinho em relação ao protagonista. Foi assim que os quartos de hotéis, motéis e até mesmo os da própria residência de Mário, o fizeram se sentir açoitado, como um animal selvagem preso em uma jaula por ser incapaz de conviver em harmonia com os seres humanos.

Esses embates colaboraram para a exposição da condição marginalizada em que se encontrava o protagonista, o qual se sentia excluído independente do local onde estava inserido, rompendo a ilusão de que os sujeitos bem sucedidos não podem ser segregados, desembocando no que Santos e Oliveira (2001, p. 73) refletiram ao dizer que “o inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver”.

Ao revelar essas novas dimensões do real, percebemos que as descrições de cidades, ruas, casas, castelos, padarias, quartos, hotéis e motéis, não funcionaram apenas como pano de fundo dos acontecimentos narrados. Mais que configurar o cenário, a topografia da obra analisada ilustra a condição social e psicológica da personagem central. Seja na França ou no Brasil, os lugares edificados no e pelo enredo evidenciavam de maneira literal ou simbólica o quanto Mário estava desintegrado dos ciclos de convivência, fator agravante de sua solidão.

Era por isso que, muitas vezes, o protagonista se via na necessidade de buscar refúgio em espaços ancorados na memória. Espaços e objetos descritos na tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar locais que – mesmo por uma fração de segundo – foram, ao seu modo, acolhedores. Como o quarto sujo de motel que “nem toalhas limpas oferecia”, recordação procurada e vivenciada por Mário enquanto ele contraditoriamente passeava por uma das cidades mais belas do mundo. O paradoxo aumenta ao constatarmos

que nas lembranças escolhidas para amenizar a solidão, ele sempre estava acompanhado da sensação de desamparo.

O presente e o passado se uniram para, em comunhão, construir lugares no tempo cronológico e psicológico da narrativa visibilizando o isolamento da personagem. A sensação transmitida é a de que Mário fora, era e continuaria a ser um sujeito abandonado. Solidão atemporal surgida no homoafetivo representado como um tipo de punição por ele não se enquadrar nos ditames heteronormativos exigidos pela sociedade.

Por fim, e não menos importante, outro aspecto que se sobrepôs após as análises do espaço ficcional da obra, foi a necessidade de desterritorializar-se do protagonista. Seu trânsito permanente expôs o seu desejo de se encontrar, de ter a sua subjetividade reconhecida e validada em um espaço que aceitasse a sua identidade. Tudo o que conseguiu, porém, foi a constatação de não se sentir pertencente a lugar algum, nem mesmo aos ambientes em que a homoafetividade poderia ser manifesta. Tal fenômeno podemos relacionar às narrativas de viagem que, de acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 81), tem seus agentes narratológicos fortemente persuadidos e influenciados pelo espaço ficcional:

É interessante notar, por exemplo, que, em um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço – sua novidade, sua descoberta – que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas. É em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. O alargamento da ideia de espaço efetuado a partir das viagens e navegações altera as categorias conceituais através das quais se podia, até então, pensar.

Os espaços do imaginário literário de *Mosaicos Azuis Desejos* ilustraram a peregrinação realizada por Mário, viajante que se descobriu turista em Paris, no Brasil, no trabalho e em sua própria casa. Forasteiro inerente, ele se enquadrou no que Renata Pimentel (2011, p. 50) definiu como sendo uma das principais características do sujeito homoafetivo: àquele que é visto como o outro, a contrapartida, aquele que está distante, que não faz parte, que é ou vem de outro lugar. Disso advém o estranhamento, o desconhecimento, a falta de identificação para com os espaços frequentados por esse estrangeiro por excelência.

## *O fim da solidão*

A linguagem do romance, ora melancólica, ora irônica, ora cheia de desejo, mostrou-se tão multifacetada quanto a estrutura de seu enredo. Por meio da intertextualidade, do drama da linguagem e da poesia, a escrita expôs suas potencialidades e surgiu para o protagonista como uma fuga do sentimento de solidão.

O texto da obra funcionou muitas vezes como metatextos, no sentido de apropriação explícita de discursos prévios para produzir o próprio. Nesse viés, os processos de intertextualidade, encadeamento, justaposição e encaixe de situações, tornaram a narrativa cada vez mais complexa, até voltar-se sobre si mesma, enquanto processo de construção de linguagem.

Em *Mosaicos Azuis Desejos*, a própria estrutura do livro plasmou a solidão vivenciada pelo protagonista. Os capítulos não seguiram uma linearidade narrativa, surgiam como histórias isoladas (assim como se sentia Mário em relação ao mundo), podendo ser lidas, inclusive, de maneira aleatória. Mas como as pequenas peças de um mosaico, esses recortes de história, quando reunidos, compuseram uma trama sólida e coerente, representação da condição dialógica em que se encontrava o solitário: Mário poderia se sentir sozinho, mas nunca estava inteiramente sozinho: quantos discursos, poesias, filmes, lembranças não acompanharam seu desamparo?

Ao expressar-se numa linguagem de formas variadas e em fragmento, Mário contestou a realidade e a perfeição em arte, pois a falta de um centro relativizou tudo: seu universo reduziu-se a “pedaços” que resistiram em fazer um verdadeiro todo. Essa apologia à imperfeição valorizou a escrita literária da obra, pois na criação de uma estrutura “desestruturada”, a matéria verbal do narrador tornou-se evidente através da dissimulação fragmentária construída pelo autor-implícito.

Todorov (2011, p. 59) problematizou esse pensamento ao manifestar que “no discurso literário, como no discurso cotidiano, o sentido pode ser isolado de um conjunto de outros sentidos aos quais se poderiam nomear interpretações”. Entretanto, o sentido possui maior complexidade, pois enquanto na palavra, a integração das unidades não ultrapassa o nível da frase, no texto literário, as frases se integram em enunciados, e os enunciados, por sua vez, em unidades de dimensões maiores até compor toda a obra.

Desse modo, o leitor do romance também foi instigado a sair de sua zona de conforto, para preencher as pequenas lacunas que interligaram uma narração e outra,

quando o enunciatário deixou de ser um leitor comportado e passou a participar solidariamente das tensões do livro, imaginando possibilidades coerentes para os espaços vazios deixados propositalmente no enredo. Por trás de Mário, personagem que atravessou a maioria dos capítulos dando sustentação a essa narrativa fragmentada, estava um narrador que tecia, a cada página, o “fio de Ariadne” que o leitor deveria seguir caso desejasse sair do labirinto de sentidos criado pelo próprio enunciador.

Antonio de Pádua, ao criar um mosaico de narrativas que poderiam sofrer combinações variadas, estabeleceu uma relação paradoxal de necessidade e independência, o que descentralizou as noções de verdade, desestabilizou o preconceito. A remoção da ideia de unicidade confundiu-se com um mosaico de suposições, em que a normatividade era reduzida para dar vazão às múltiplas possibilidades.

Nesse sentido, seria possível interpretar a obra como uma espécie de caleidoscópio em que cada capítulo funcionou como a faceta de uma verdade provisória, que seria o jeito contemporâneo de encarar o absoluto. A engenhosidade da sua estrutura, a honestidade no tratamento de uma das mais antigas facetas da sociedade humana – a homossexualidade – e a destreza com que desvendou as hipocrisias humanas, evidenciaram que a solidão pode estar muito mais no desamparo de não ter linguagem, do que no fato de não ter complemento físico.

Na recordação involuntária, o discurso de Mário tendeu a refletir uma temporalidade difusa, sem impedimentos nem limites, experiência de um tempo relativizado em função de sua consciência singular. Muitas vezes a mudança de uma situação para outra se fazia repentinamente, sem qualquer distinção topográfica. Nesse tempo ficcional oscilante, os princípios norteadores das narrativas tradicionais foram rejeitados, e a ordem, o centro e a linearidade foram substituídos pela desestrutura, pluralidade, fluidez e descontinuidade.

Essa mutabilidade temporal pôs em evidência o processo da escrita e das vivências de Mário, que longe de se dar de maneira regular ou pré-determinada, estabeleceu-se através de um *continuum* a permitir, inclusive, a colaboração ativa do leitor penetrante do “labirinto” imaginativo criado pelas palavras romanescas de Antonio de Pádua.

Nesse mosaico de tempos e espaços variados, o desvio da sequência narrativa foi tomado pelo discurso como um procedimento para Mário apresentar suas reflexões, proferir diálogos com o leitor, emitir opiniões, comentar o próprio processo de sua escrita, avaliar sua trajetória e, principalmente, buscar alternativas para esquecer a solidão: seja

recordando de uma passagem da infância, de namorados da juventude ou dos bons momentos vivenciados com Charles.

Recursos utilizados, também, para definir o ritmo da narrativa e inferir em seu sentido final. Conforme argumentou Mesquita (2006, p. 34), se “há idas e vindas no tempo/espço – *flashbacks* (retrospectivas), *flashforwards* ou *prolepses* (antecipações) – mistura de planos temporais, tecnicamente chamada *analepse*, o ritmo se retardará”. Em *Mosaicos Azuis Desejos*, no entanto, o retardamento da ação dramática contribuiu para o aprofundamento psicológico de seu protagonista, que ao suspender o tempo cronológico na tentativa de arquitetar sua subjetividade fragmentada, expôs a consciência de um sujeito inseguro, carente, solitário e eternamente vitimado pela homofobia doméstica.

Desenhado no romance como um sujeito infeliz, sacrificado e incompreendido, Mário sofreu pela forma como o seu desejo gay era socialmente interpretado. A angústia produzida pela solidão, intensificada pelo abandono de Charles e por seus múltiplos encontros sexuais, aprofundaram emocionalmente sua condição de vítima, corroborando o que Sánchez (2012, p. 146) afirmou ao tratar da representação de personagens homoafetivos na literatura brasileira: “A infelicidade parece ser, para todos eles, um fato inevitável e, em muitos casos, a consequência iniludível de seus desejos sexuais”.

Tamanha depreciação do sujeito homoafetivo por parte da sociedade patriarcal, culminou numa espécie de abandono coletivo da personagem representada, que sem encontrar companhia no seio doméstico, nem estabelecer relações de afeto que a fizessem superar a falta de confiança depositada no próximo, acabou por sucumbir e abandonar-se a si mesma.

O suicídio foi a única alternativa encontrada por Mário para fugir da solidão, deixar de ser uma vergonha para seus familiares e sentir-se finalmente liberto do peso que a condição de ser homoafetivo lhe impusera. Morto, já não precisaria corresponder à ordem social opressora que lhe atribuía o *status* de abjeto. Partiu levando com ele apenas o amor, sentimento expresso pelo carinho depositado em Charles, simbolizado na cena de sua morte pelas cartas e presentes afetuosos trocados anteriormente com o ex-namorado. Se é prática comum aos amantes do plano da exterioridade destruir as lembranças que os remetem à relacionamentos fracassados, Mário prefere destruir-se e deixar intactas as recordações de quando tivera a companhia desejada.

Na esfera da narrativa, sua morte permite ao leitor a possibilidade de ler o sentido da sua vida. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias –

assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. (BENJAMIN, 1994, p. 207). É quando descobrimos, no instante do suicídio de Mário, que ele fora um homem condenado ao abandono, condicionado ao isolamento e, conseqüentemente, a todas as atitudes intensas e drásticas tomadas ao longo de sua vida. Sua existência acaba, o romance finda: “Resta aos que ficam: velar o corpo, preparar a vala e enterrar o morto. *And never more.*” (MAD, p. 221).

Ficam, da representação da vivência de Mário todos os momentos que, desde a infância, se articularam calcados na homofobia para a configuração de uma degenerativa *solidão gay*. Solitário não por ser homoafetivo. Solitário por nascer inserido em uma sociedade intolerante, punidora daquele que ousa manifestar um desvio do padrão heterossexual. Enquanto conseguiu resistir ao exílio por ora físico, por ora psicológico, Mário escreveu. Evidenciou o pensamento de Dolto (1998, p. 191) sobre a necessidade que possui o solitário em ser um “masturbador” ininterrupto, sempre fazendo alguma coisa, sempre trabalhando com as mãos para esquecer que elas já não podem alcançar o ser amado.

## *Bibliografia*

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada**. São Paulo: UNESP, 2004.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.

AMBROSE, Tom. **Heróis e exílios – ícones gays através dos tempos**. Belo Horizonte: Gutemberg, 2010.

ANDERSEN, Hans Christian. **O patinho feio**. São Paulo: Editora Scipione, 2009.

ARAÚJO, Jorge. “Beijaço” gay reúne 2.000 em shopping center em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de Agosto de 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u79567.shtml>. Acesso em 22 de Abril de 2013.

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSIS, Joaquim Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAQUERO GOYANES, Manuel. Personas, modos y tiempos en la estructura novelesca. In: BAQUERO GOYANES, Manuel. **Estructuras de la novela actual**. 2. ed., Barcelona: Editorial Planeta S. A., 1973.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994.

BERNARDO, André. A ficção da realidade? Ou a realidade da ficção?. In: **Revista Metáfora**. Ano 2, Nº 14, 20012, pp. 41-5.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1955.



- BOAS, Sergio Vilas. **Biografias & Biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOTOSO, Altamir. "Variações do foco narrativo em *El mundo alucinante*". **Revista Intertexto**. V. 5, n. 1, 2012, pp. 1-15.
- BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é escrita feminista**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMARGO, Flávio Pereira de. "Corpos ardente, desejos latentes: configurações homoeróticas em *Abjetos: Desejos*, de Antonio de Pádua Dias da Silva". In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da & SILVA, Taciano Valério Alves da & MORAIS, Rafaella Medeiros e (Orgs.). **Artimanhas do Desejo**. São Paulo: Scortecci, 2014.
- CAMINHA, Adolfo. **O bom crioulo**. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- \_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio & ROSENFELD, Anatol & PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAPUCHO, Luís. **Cinema Orly**. São Paulo: Interlúdio, 1999.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- CARDOSO, Camila Chaves. **As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*, obra fantástica de Carlos Fuentes**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Entre a luxúria e o pudor**: A história do sexo no Brasil. São Paulo: Octavo, 2011.
- CARRASCO, Walcyr. **Meus dois pais**. São Paulo: Ática, 2010.
- CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Nelson Luiz de. **O terceiro travesseiro**. São Paulo: Arx, 2005.

\_\_\_\_\_. **Apartamento 41**. São Paulo: GLS, 2007.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade – Exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CELASTINO, Samuel. Jean Willys participa de parada gay na Bahia. **Bahia Notícias**, 1º de Setembro de 2011. Disponível em: <http://www.bahianoticias.com.br/principal/noticia/101711-jean-wyllys-participa-da-parada-gay-da-bahia.html>. Acessado em 07 de Setembro de 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLEY, Danton *apud* URBIM, Emiliano. Solidão impossível. **Super Interessante**, maio de 2009. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cotidiano/solidao-impossivel-619327.shtml>. Acesso em 22 de junho de 2013.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Behur Pinós da. **Além da sociedade – os dramas e os conflitos do espaço social: o exemplo das microterritorializações homoeróticas**. Anais do IX Colóquio Internacional de Geocrítica, UFRG, Porto Alegre, de 28 de maio a 1º de junho de 2007.

COSTA, Jhonatan Leal da. **O segredo obs-ceno: solidão e homoafetividade em dois contos de Antonio de Pádua Dias da Silva**. 2011. Trabalho de conclusão de curso da graduação de Letras – UEPB – Campina Grande.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume Durnará, 1992.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária – uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades no discurso. In: **Diálogos latino-americanos**. Dinamarca: Universidade de Aarhus, 2001.

\_\_\_\_\_. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu. **Acta Sci . Lang. Cult**. Maringá, v. 30, n. 1, p. 97-107, 2008.

- DOLTO, Françoise. **Solidão**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DONATO, Mário. **Presença de Anita**. São Paulo: Círculo do Livro, 1948.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1995.
- DOSSE, Françoise. **O desafio do biógrafo: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.
- DRAKE, Robert. **The Gay Cânon**. Great books every gay man should read. New York: Anchor Books, 1998.
- DUNBAR, Robin *apud* COSTA, Camilla. O que nos tornou amigos. **Revista Super Interessante**. São Paulo, ed. 288, fevereiro de 2011.
- DUMAS, Alexandre. **O conde de monte cristo**. São Paulo: Zahar, 2012.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- EL-JACK, Márcio. **Matéria Básica**. São Paulo: GLS, 2007.
- ERLICH, Victor. **Russian Formalism**. Paris: Mouton, 1969.
- EZEQUIEL: In: **Bíblia Sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1997.
- FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FILHO, Amílcar Torrão. **Tríades Galantes, Fanchonos Militantes – homossexuais que fizeram história**. São Paulo: GLS, 2000.
- FILHO, Oziris Borges. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP – São Paulo, de 13 a 17 de julho de 2008.
- FORSTER, E. M. **Aspects of the Novel**. Middlesex: Penguin, 1974.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2 – O Uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?**. São Paulo: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1973.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

- GÊNESE: In: **Bíblia Sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1997.
- GREEN, James. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- GODOY, Jack. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GUIMARÃES, Carmem Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HEE, Carlos. **Trem fantasma**. São Paulo: Mandarim, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HOLANDA, Helder Araújo de. **A representatividade do espaço na expressão de subjetividades homoeróticas em três narrativas de Aguinaldo Silva**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade), UEPB, Campina Grande, PB.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- INÁCIO, Emerson. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Eis o mistério da fé**. Olinda: Livro Rápido, 2009.
- JAMESON, Frederic. **O inconsciente político – A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- KATZ, Jonanthan Ned. **A Invenção da Heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro Publicações, 1996.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LEITE, Márcia. **Olívia tem dois papais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LIMA, Carlos. Políticos evangélicos avançam contra união homossexual. **O Galileo**, 13 de Maio de 2010. Disponível em: <http://www.ogalileo.com.br/noticias/nacional/politicos-evangelicos-avancam-contra-união-homossexual>. Acessado no dia 05 de Julho de 2013.
- LINS, Regina Navarro. **O livro do amor** – Vol. 1. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho** – Vol. 1. São Paulo: Globo, 2008.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre – RS: L&PM, 2011.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LUKÁCS, George. **La novela histórica**. México: Era, 1966
- LUGARINHO, Mauro César. Nasce a literatura gay no Brasil. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária, 2008.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. **A moreninha**. São Paulo: L&PM, 2011.
- MARQUES, Hudson. Espaço, percepção e homoerotismo em “Kilder: my dream of summer”, de Antonio de Pádua Dias da Silva. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). **Literatura contemporânea e homoavetividade**. João Pessoa: Realize, 2011.
- MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2003.
- MARACAJÁ, Mirna Agra. **Obscenidade do abandono: a devastação feminina em Marilene Felinto**. Dissertação de mestrado do Programa em Literatura e Interculturalidade da UEPB – Campina Grande, 2010.
- MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2006.
- MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- MIRANDA, Olinson Coutinho de. **Diálogos entre o “Caso do Vestido” de Carlos Drummond e o “Caso da Cueca” de Antônio de Pádua Dias da Silva**. Anais do XIII Encontro da ABRALIC, UEPB-UFCG, Campina Grande, de 10 a 12 de outubro de 2012.
- NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NÓBREGA, Elisa Maria de Medeiros; NÓBREGA, Geralda Medeiros; TRINDADE, Karlla Danielle Cantalice da. A invenção histórica da literatura gls [e de seus leitores]. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária, 2008.
- NÓBREGA, Geralda de Medeiros. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Sobre rapazes e homens**. Campina Grande: EDUEPB, 2006.
- NOLL, João Gilberto. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVA, Alberto. **A solidão da cidadania**. São Paulo: SENAC, 2000.
- OLIVEIRA, Antonio Eduardo. Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: percursos na obra de Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.
- PÁDUA, Antonio de. **Mosaicos Azuis Desejos**. São Paulo: Giostri, 2011.
- PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão** e post scriptum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PEREIRA, Helena Bonito. **Novas leituras da ficção brasileira do século XXI**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O novo romance francês**. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.
- PIMENTEL, Renata. **Transgressão e escrita transformista**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.
- PINTO, Kyssia Rafaela Almeida. Aspectos da personagem gay na literatura para crianças. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.
- PITTA, Eduardo. **Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea**. Coimbra: Angelus Novos, 2003.
- POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue**. São Paulo: L&PM, 2002.
- POSSO, Karl. **Artimanhas da sedução – Homossexualidade e exílio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- PROULX, Anne. **O segredo de Brokeback Mountain**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.
- QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. São Paulo: L&PM, 2009.

- QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência – ou a literatura do exílio**. São Paulo: Topbooks, 1998.
- RANZATTI, André. **Amores no masculino**. São Paulo: RDG, 2006.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- REEVE, M. Richard. “Select Bibliography (1949-1982)”. **World literature today**. Estados Unidos, Oklahoma , v.57, n. 4, p.541-546, Autumn 1983.
- RIBEIRO, Júlio. **A carne**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972.
- RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Toda nudez será castigada**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RODRIGUES, Maria Aparecida. **O discurso autobiográfico confessional**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007.
- RODRIGUES, Rosângela de Melo. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão**. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: n: CANDIDO, Antonio & ROSENFELD, Anatol & PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RUFFATO, Luiz (org). **Entre nós**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- SÁNCHEZ, Dario Gomes. **Pervertidos, bichas e entendidos – identidade homossexual no romance latino-americano**. Recife: Editora UFPE, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SANTOS, Luis A. Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARMATZ, Leandro. Inocência Roubada. In: **Revista Superinteressante**. São Paulo, ed. 176, Maio de 2002.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: KIKVIN, J. e RYAN, M. (orgs.). **Theory of Literature: an Anthology**. Oxford: Blackwell, 1998.
- SILVA, Aguinaldo. **Lábios que beijei**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Abjetos: Desejos**. Olinda: Livro Rápido, 2010a.

\_\_\_\_\_. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.

\_\_\_\_\_. **Eis o mistério da fé**. Olinda: Livro Rápido, 2009.

\_\_\_\_\_. Incurções teóricas sobre o conceito de literatura gay. **Revista Sociopoética**. Campina Grande, v. 1, n. 5, p. 55-72, jan/jul, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina – Vozes de permanência e poética da agressão**. Campina Grande: EDUEPB, 2010c.

\_\_\_\_\_. **Sobre rapazes e homens**. Campina Grande: EDUEPB, 2006.

\_\_\_\_\_. **Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão**. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

SILVA, Cristina Maria da. Etnografando alteridades na literatura brasileira: acesso à vida de João Gilberto Noll. **Acta Scientiarum**. Maringá, v. 32, n. 2, p. 127-138, 2010.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da Literatura**. São Paulo : Ática, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TOMÉ, Ricardo. **Cão danado solto na noite**. São Paulo: Razão Cultural, 1999.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VALLIANT, George *apud* COSTA, Camilla. A coisa mais importante da vida. **Revista Super Interessante**. São Paulo, ed. 288, fevereiro de 2011.

VINCENTINO, Cláudio & DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio – história geral do Brasil**. São Paulo; Scipione, 2002.

VOLEK, Emil. La carnavalización y la alegoría en ‘El mundo Alucinante’, de Reinaldo Arenas. **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, (130-131): 125-148, 1985, vol. LI.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Martin Claret, 2009.



## APÊNDICE 1

### *Dados sobre pesquisas contempladoras dos temas “solidão” e “homoafetividade”*

Em levantamento realizado no portal da Plataforma da Capes<sup>51</sup> em Maio de 2013, encontramos 591 resultados para o verbete “solidão”. Desse total, 379 registros eram de artigos científicos, 160 de livros (na maioria ficcionais) tangenciadores do tema, 12 se destinavam a resenhas, 2 eram artigos de jornal e 38 eram teses. Nesse processo, não foram contabilizadas 5 atas de congresso, nem 2 entradas de referência, por não se apresentarem relevantes para a apuração. O gráfico a seguir expõe temáticas ou esferas do conhecimento as quais os registros validados se referiam:

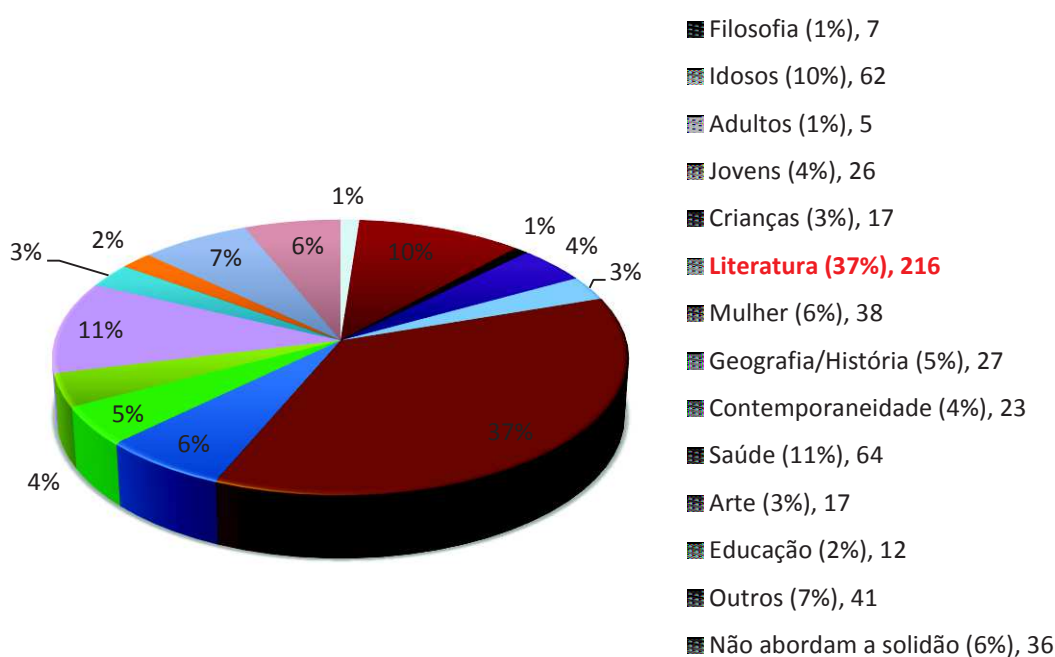


Fig. 3: Periódicos sobre "solidão" divididos por área de conhecimento ou temática.

Na figura 1, é possível observar que 62 registros, ou seja, 10% dos resultados, tratam de produções acadêmicas que abordam a solidão na velhice humana. Os trabalhos

<sup>51</sup> O Portal de Periódicos da Capes foi lançado em novembro de 2000 e é uma das maiores bibliotecas virtuais do mundo, reunindo conteúdo científico disponível à comunidade acadêmica.

abrangeiram diferentes áreas de estudo, e refletiam sobre a solidão do idoso em si, a solidão do idoso pertencente à zona rural, a de idosos portadores do vírus HIV, vítimas de violência ou viúvos. Já os cinco registros (1%) relacionados à solidão dos adultos variaram sobre o medo na contemporaneidade e a dificuldade de encontrar um relacionamento afetivo duradouro. Por outro lado, constatamos que as 26 pesquisas (4%) sobre a solidão sentida pelos jovens estavam direcionadas ao isolamento imposto pela universidade ou pela difícil vida da prostituição. As crianças também surgiram como perspectiva para a solidão, demarcando 17 periódicos resultantes de 3% dos dados avaliados. Entre o público infantil, as causas da sensação de abandono foram analisadas por tópicos como obesidade, filhos de pais separados, vítimas de abuso, tabagismo e usuários de próteses auditivas. As mulheres, por sua vez, dominaram 6% das pesquisas, através de estudos voltados ao aprofundamento da pesquisa da solidão em contextos de violência, rompimento conjugal, maternidade independente, infertilidade, AIDS, menopausa e câncer.

Os sete periódicos que trataram exclusivamente da solidão em um viés filosófico, totalizando apenas 1% do quadro geral, contemplaram o assunto na visão de Heidegger ou de Nietzsche<sup>52</sup>. Também analisada pelas diferentes óticas da Antropologia, Sociologia, Geografia e História, a solidão serviu de base para 27 trabalhos (5%) interessados em compreender os imigrantes afro-moçambicanos, o colonialismo na África, o povo mexicano, a Guerra do Paraguai e os núcleos de desertificação no estado da Paraíba.

As pesquisas da área de Saúde ocuparam 11% dos registros encontrados, com materiais voltados para a solidão em diferentes situações e doenças: desde a experiência de quem cuida de uma pessoa em estado terminal, ao estado de desamparo em vítimas de queimadura, bulimia, Alzheimer ou psicopatia. No que tange à Educação, apenas 3% dos trabalhos sobre solidão contemplaram este tema, relacionando-o ao isolamento característico da modernidade, o bullying sofrido nas escolas e a desvalorização do professor no Brasil. Os periódicos envolvendo solidão e Arte (os quais, por questões de relevância para o intento desta dissertação, não foram unidos aos de Literatura) também contabilizaram uma margem de 3%, com enfoque na pintura espanhola e nos filmes de Quentin Tarantino e Ingmar Bergman.

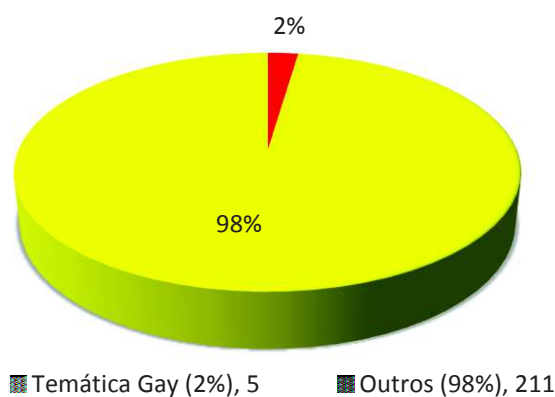
---

<sup>52</sup> Para Martin Heidegger (2006), a solidão é um estado inato do homem, que apenas enaltece a sua condição de singularidade, posto que cada indivíduo vivencia suas experiências de maneira exclusiva, ainda que acompanhado. Já para Nietzsche (2009), a solidão deve ser tomada de maneira ativa, corajosa, confiante, tirando dos momentos de isolamento um Eu criador que não se deixa envolver pela compaixão.

O entrelaçamento da solidão com temáticas da contemporaneidade alcançaram 23 registros (4%), os quais exploraram fatores como o incômodo causado pela vigilância digital, o consumismo e a “ditadura” da beleza. Apesar das doze categorias específicas criadas para alocar os resultados obtidos na plataforma, 41 trabalhos, equivalentes a 7%, não se encaixaram em nenhuma delas. Estes tratavam da solidão associada a assuntos muito específicos, como a profissão do detetive, a viagem silenciosa no metrô do Rio de Janeiro e o Ecoturismo.<sup>53</sup>

Dos 591 resultados, a primeira grande surpresa foi descobrir que 216 deles (37%) estavam relacionados à Literatura. A solidão já foi analisada de modo central nas obras de Machado de Assis, Eça de Queiroz, Shakespeare, Camões, Homero, Augusto dos Anjos, Jorge Luís Borges, Nick Hornby, Plínio Marcos, Milton Hatoum, Cora Coralina, Baudelaire, Julio Cortázar, João Garcia, João Almino, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Gabriel Garcia Marquez, Hilda Hilst, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, João Guimarães Rosa e Vergílio Ferreira. A segunda grande surpresa foi perceber que dos 216 resultados relacionados de alguma maneira à literatura e solidão, apenas 5 artigos científicos (alternados entre cinco a doze páginas) contemplavam a perspectiva da homoafetividade, como evidencia a figura 2:

Fig. 4: Periódicos de literatura que tangenciam os temas “solidão” e “homoafetividade”.



É interessante notarmos que o mesmo princípio de estruturação temática observado nos textos ficcionais contempladores da subjetividade gay (os quais tratam a solidão como um tema secundário – porém presente – entre os tantos assuntos pertinentes

<sup>53</sup> Como já era esperado, 36 ocorrências não contemplaram a solidão nem de maneira tangencial, tendo surgido nos resultados apenas por apresentarem o verbete de busca no corpo do texto, sem que para isso tratassem propriamente dele.

e circundantes do universo homoafetivo), foi reproduzido nos artigos científicos dos cinco pesquisadores destacados. Nenhum utilizou a solidão como guia para sua análise, tratando-a apenas como mais um dos tantos problemas a serem assimilados pelo sujeito gay. Outro aspecto merecedor de atenção refere-se aos únicos escritores analisados nos cinco artigos encontrados: dois gaúchos já imortalizados pelo cânone literário, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Entre as pesquisas mais relevantes desse nicho de cinco, temos a análise de Cristina Maria da Silva (2010), “Etnografando alteridades na literatura brasileira: acesso à vida de João Gilberto Noll”, e o texto de Ellen da Silva Dias (2008), “Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu”.

## APÊNDICE 2

---

*Entrevista realizada com o escritor Antonio de Pádua em  
14 de novembro de 2013*

*D*esde a sua primeira publicação ficcional, *Sobre rapazes e homens* (2006), a sua literatura tem revelado diferentes vertentes: *engajada, transgressora, erótica e até pornográfica*. Este último termo, muitas vezes sendo utilizado sem reconhecer o mérito da sua escrita. O que você acha que leva essas pessoas a englobarem suas obras em um patamar de uma literatura menor?

PÁDUA: Eu creio que isso vai muito dos valores que cada um carrega, cada um defende. Por que na verdade realmente existe uma literatura maior e uma literatura menor quando você compara diferentes tipos de texto. Mas comparar baseado em quê? Em critérios. E os critérios de comparação são burgueses. Essa história de estética, de qualidade textual, de trabalho com o texto... se você leva esse tipo de discussão para o ensino médio, por exemplo, as pessoas não vão estar acostumadas, não vão saber ler o texto dessa forma. É a arte da literatura como procedimento, não como reconhecimento. Mas o que todo mundo quer quando lê um texto literário? Quer reconhecer. Quer se reconhecer. Não quer perceber o procedimento ou a forma como o texto foi construído. Simplesmente por que as pessoas não são educadas para isso, ou de repente por que não tem tempo para isso. Os objetivos de leitura são outros. Então quando alguém chega e coloca obras que eu escrevo como de menor qualidade, com certeza toma isto como parâmetro. Eu já participei de bancas, como componente da banca, em que a própria pessoa que estava defendendo dizia: "essa mesma imagem que você cria, Caio Fernando Abreu criou sem precisar dizer um palavrão". É um purismo linguístico, alguém que entende que literatura, para ele, tem que possuir uma linguagem limpa, estar higienizada da linguagem chula. Mas a linguagem chula faz parte de um tipo, de um gênero: a literatura pornográfica. Não existe pornografia sem a linguagem chula, e ela tem um objetivo, há uma intencionalidade, há

um público específico para ela. Há um tipo para cada tipo de literatura, não é que ela seja feita especificamente para aquele público, mas você tem públicos cativos para tudo. Então essa história de literatura menor não me preocupa, até por que eu sei que eu, enquanto sujeito crítico, percebo uma evolução da minha primeira para a última obra ficcional. Mas também é uma evolução proposital. O impacto que eu quis causar em *Sobre rapazes e homens*, eu já não quis, por exemplo, em *Mosaicos Azuis Desejos*.

*Como surgiu o argumento para a escrita de Mosaicos Azuis Desejos?*

P: Eu não sei dizer. Há escritores que elaboram, que pensam, fazem projeções no papel, rascunhos, esquemas do que é que vão contar. Eu não faço. De repente (e não é a coisa da inspiração e também é), vem uma ideia. Eu estou dirigindo, estou tomando café, estou tomando banho, e vem uma ideia: é quando eu vou e anoto. Muitas vezes é só uma palavra. É comum eu estar ouvindo uma música e aquela melodia ou um determinado trecho me lembrar de alguma situação propícia para um enredo.

*Então não houve nenhum "estalo" para a decisão de contar a história de um professor universitário especializado em literatura?*

P: Não, não. Mas veja só, o professor universitário vem por trás, em segundo plano.

*E qual foi a ideia primeira?*

P: A ideia primeira era contar a história de uma pessoa idealizada. Idealizada não por Mário. Idealizada por quem iria contar a história. Mário vem depois, o nome de Mário vem depois.

*Idealizado em qual sentido, se essa personagem é cheia de defeitos? Mário é extremamente apaixonado, toma várias decisões erradas, não tem consciência de si, não tem consciência dos outros...*

P: Ah, sim. Mas aí é que está. Mário ainda não estava pronto, quem estava pronto era Maurício. Quando lembro o início do processo de criação de *Mosaicos Azuis Desejos*, penso primeiro em Maurício.

*Maurício seria o protagonista?*

P: Sim. O título do romance não seria *Mosaicos Azuis Desejos*, seria *Azul Maurício*. E eu já havia pensado em uma ambientação: precisava ser um romance praiano, com atmosfera solar.

*Não entrou nenhuma praia no resultado final da topografia expressa pelo romance.*

P: Pois é, porque a mudança de protagonista modificou o foco. E de repente talvez tenha sido um erro de projeção meu. Um erro consciente ou inconsciente. Talvez eu estivesse correndo, fugindo de Charles e fosse projetar em Maurício. Mas não teve como, eu tive que voltar para Charles.

*Charles parece simbolizar a dor sentida por Mário. É como se ele, Mário, canalizasse em Charles tudo de ruim que sentiu na vida.*

P: Isso. E aí no caso quem me ajudou muito foi Marilene Felinto com *Obsceno abandono*. Eu me apropriei um pouco daquilo que ela narra: fiz questão de colocar o nome Charles na personagem que rompia com Mário. Tenho outros motivos também, mas eu me espelho no Charles da Marilene Felinto, que foi quem fez a protagonista dela sofrer muito.

*O que o leva a representar sujeitos socialmente marginalizados?*

P: Eu gosto das coisas do dia-a-dia. Escolho espaços que as pessoas conhecem. Lugares marginais, centrais, como a feira ou o cemitério. Mas o meu objetivo maior é falar sobre a vida ou o universo gay. O que é ser gay? As pessoas tem a impressão de que você ser ou estar gay, lésbica, homossexual, significa que você só pensa em transar. É como se o corpo de um gay fosse uma máquina de fazer sexo. Nisso estão contidos os preconceitos, a questão moral. É por isso que acho importante mostrar que a dor que Mário sente, o desejo de Charles ou o comportamento de Maurício, por exemplo, é o sentimento comum a todo mundo. E que as pessoas sofrem e são felizes de alguma forma. Não importa se você vai ter um encontro afetivo sexual, ou simplesmente afetivo, ou sublimar tudo isso para o sexo oposto ou para o mesmo sexo. As pessoas são rejeitadas, as pessoas são abandonadas, as pessoas amam, se apaixonam. Não é que com isso eu esteja querendo dizer "é uma militância, estou querendo chamar atenção", não é isso. Mas é uma forma também de chamar atenção para aqueles que não são vistos. E dizer, no frigidar dos ovos: você ser homossexual não é só você estar interessado no corpo do outro. Você tem todo um estilo de vida, você quer viver, você quer amar, você quer ser feliz. E você quer ser respeitado. Veja só, quando a gente pensa nas diferenças, identificamos o negro, o gordo,

a mulher, o analfabeto, os portadores de necessidades especiais, e por aí vai. Todos são diferentes, assim como o homossexual. Mas enquanto desses outros as pessoas tem pena, do homossexual sentem raiva. Por quê? Por que das diferenças é a única que mexe com o prazer. Nenhuma dessas outras categorias mexe com prazer.

*E não poderíamos dizer que uma pessoa obesa sente prazer ao comer?*

P: Sentir, sente. Mas não é a imagem passada para o outro. A imagem que ele passa é a de uma pessoa que está precisando de ajuda para emagrecer. É gorda demais, mal pode se movimentar, está prestes a morrer. O negro, porque é marginalizado, sempre foi inferiorizado na nossa cultura. Ele precisa de ajuda, e as cotas raciais é um exemplo disso. As questões de prazer aqui não entram. Mas a questão do homossexual é o prazer. Mexeu com prazer parece que as pessoas não querem mais ver o outro feliz. E se você goza mais do que eu, eu não vou gostar.

*Não seria um reflexo da ideologia judaico-cristã?*

P: Também está nessa base, porque o prazer não está em um lugar confortável dentro da cultura judaico-cristã. Usar o corpo para o prazer é uma ideia que causa revolta em algumas pessoas. É como se toda a atividade afetiva-sexual em busca do prazer só pudesse ser dada pela relação pênis-vagina, a única capaz de atribuir funcionalidade para o ato sexual: a reprodução. Quando vai, por exemplo, pênis-ânus-homem-mulher não dá certo, pênis-ânus-homem-homem não dá certo, boca-vagina-mulher-mulher não dá certo, e por aí vai.

*De que maneira você mescla ficção e autobiografia nas suas obras?*

P: Eu não vou admitir (*risos*). Eu penso em escrever alguma coisa e fico esperando ter aquele estalo, que geralmente virá na cena de um filme, alguém que eu vejo na rua ou um amanhecer. Eu tenho a ideia, mas se eu não tiver um estalo, eu não escrevo. Todas as vezes que eu fui para o computador escrever sem estar com aquela motivação, nunca deu certo. Eu escrevo quatro, cinco páginas e depois apago tudo, delete. Eu tenho que estar com o que eu vou chamar de *insight*, estalo, certo? Mas para poder começar uma história, eu tenho que ter alguém em mente. Por mais fantasiosa que seja a história, preciso ter uma personagem que se refere a uma pessoa do meu mundo cotidiano. A narrativa muitas vezes não tem nada a ver com a vida real daquela pessoa, mas a caracterização daquela personagem tem que partir de alguém real. Escrevo a história inteira com os nomes dessas



peessoas e depois eu decido se retiro ou deixo. Alguns, por mais que eu tente modificar o nome, não consigo. Sempre me perguntam se os acontecimentos das minhas narrativas são baseados em fatos reais. Mas para mim o importante não é o que aconteceu: é o que poderia ter acontecido. Bebo na visão caduca, clássica, de Aristóteles lá na *Poética* ao tratar das diferenças entre literatura e história. Sigo por este caminho porque os meus romances falam de desejo. Os livros escritos por mim estão repletos de desejo. Na maioria das vezes, falo desses desejos com propriedade por tê-los vivenciado.

*De que modo a sua condição de sujeito homoafetivo pesa na sua produção literária?*

P: Eu não diria “pesar”, mas “pesar” no sentido de que influencia. Porque como eu trabalho com essas questões de literatura gay e literatura não-gay, sei que uma parte da crítica literária coloca que só quem pode escrever literatura gay é quem é gay. Eu não concordo com esse ponto de vista, mas parece que aos poucos estou me convencendo. No sentido de que o fato de ter um estilo de vida similar as das personagens vai ajudar. É curioso descobrir que os leitores dessa literatura também preferem os escritores gays. Por saberem que Antônio de Pádua é gay e escreve literatura gay, acreditam que eu narro o que fiz durante o dia ou conto uma aventura do mês passado. É claro que na prática não é bem por aí, mas a minha experiência de vida me ajuda. Compreendo o psicológico das personagens, as falas, os sentimentos, os modos de pensar, de dizer, de querer, de se relacionar, de desejar. Fatores que, se eu não fosse gay, dificilmente saberia. Para saber seria obrigado a pesquisar, perguntar, ler. Existem minúcias no universo homoafetivo que só sendo gay ou estando muito bem inserido no meio para compreendê-las com profundidade.

*Além de escritor, você é professor universitário e pesquisador na área de gênero e sexualidades. Como estabelece essa relação entre a teoria literária e a escrita ficcional?*

P: Na verdade só percebi isso quando escrevi *Mosaicos Azuis Desejos*. Os meus quatro primeiros livros de contos não têm muita relação com o conhecimento que eu tenho como professor, como pesquisador. Mas aí veio *Mosaicos Azuis Desejos* e eu parei para refletir um pouco, mantendo a demarcação da minha linguagem, que eu chamo de brega, piegas e sentimental. A função de professor e o conhecimento de teoria e crítica literária me ajudaram na construção desse estilo, na ordenação dos capítulos, na elaboração das personagens e na disposição do texto. Até a extensão dos capítulos são pensadas para os leitores dos dias atuais. Era preciso que eles fossem curtos para que o sujeito tivesse

tempo de ler e tomasse gosto na leitura. Também escolhi um formato de livro maior, com letras grandes, porque sei que isso ajuda a manter o leitor ativo. São elementos que só mesmo um crítico literário ou um professor poderia observar.

*E como lida com as palavras? Em Mosaicos Azuis Desejos, percebemos que a sua linguagem passou por certa higienização. O escatológico, o vulgar e o grotesco aparecem de forma bem mais branda do que em outras obras. Por qual motivo?*

P: Em *Mosaicos Azuis Desejos* a pornografia está presente com certo ar de romantismo. Decidi que a linguagem pesada estaria mais para os contos. Os contos são “instantâneos”, narram um momento específico, e geralmente o momento específico é aquele flagra da dor ou do acontecimento do enlace sexual. Esse “instantâneo” exige uma linguagem mais arrebatadora. As personagens dos meus contos encontram-se unicamente para o sexo, então não teria porque atenuar a linguagem. Em *Mosaicos Azuis Desejos* não poderia ser da mesma forma, porque tem toda uma história a ser contada: temos a lembrança da infância de Mário, os preconceitos de quando era guri, o primeiro beijo quando passou pela adolescência, as namoradas que teve, o emprego, o ir à Paris se exilar, o retornar. É uma narrativa que exige uma linguagem mais delicada, porque o que está sendo narrado é uma história de amor. Um romance brega, sim. Mas uma história completa.

*A solidão tem sido representada na maioria das suas personagens desde Sobre rapazes e homens em 2006. Mário, de Mosaicos Azuis Desejos, talvez seja o maior solitário criado por você até hoje. A busca por esse tema tem ocorrido de maneira consciente? Por que tanto interesse por ele?*

P: O que me motiva é algo inconsciente. Talvez seja a solidão em que eu me encontro. Eu já parei para pensar no porquê de minhas personagens sempre quererem um encontro fortuito. Elas nunca criam laços com os outros e, quando o fazem, logo eles são desfeitos. São completas solitárias. Talvez eu tenha medo da solidão e projete isso no que escrevo. Nunca pensei especificamente nessa questão da solidão. Mas quando leio com cuidado os meus textos, percebo marcas de mim. Marcas dos meus medos, dos meus anseios, todos eles presentes na minha escrita. Muito do que eu escrevi nos meus primeiros livros sobre os relacionamentos efêmeros, me levou a pensar na minha juventude. O meu primeiro namorado, por exemplo: para mim foi um choque, um impacto muito grande, porque eu não sabia o que era namorar homem e, embora o fizesse, nunca sentia possuí-los. Ao perceber que eu não conseguia ter o outro, partia para um novo relacionamento.

E uma boa parte da minha juventude depois dos vinte anos foi assim, de vários parceiros, companheiros concomitantes, términos engatados com inícios. Só agora me dou conta que o que eu realmente tinha era medo de ficar só. Quando eu percebia que eu estava com A, mas A não me transmitia segurança, já procurava outro que pudesse me garantir. E às vezes eu permanecia com A, mas estava com B. Então A me satisfazia sexualmente, mas B me dava conforto emocional, estabilidade. Quando eu me dava conta que aquela estabilidade era momentânea, eu partia para mais uma busca. Só agora enxergo que é isso o que realmente tem marcado minha escrita: o medo de ficar só.

*Mas o ofício de escritor é bastante solitário. Partindo da hipótese de que você gosta e sente prazer ao escrever (mesmo fazendo isso sozinho), por que a solidão tem sido representada de forma tão negativa?*

P: Não tem como, eu sinto prazer em escrever, mesmo a escrita se dando na solidão. O fato de estar só para escrever eu não interpreto como solidão, porque este estado dura apenas o momento do ofício. Não é esse sentimento de solidão carregado por Mário. Minhas personagens são apaixonadas, elas precisam do outro. Elas precisam do reconhecimento do outro, elas precisam da garantia do afeto do outro, e se não tem essa garantia elas se desesperam, o mundo delas vai embora, elas afundam e as consequências podem ser várias. Pode ser desde um sujeito se recolher a um lugar, pode matar-se, como pode sair numa busca desenfreada por mil pessoas para preencher aquilo que ele chama de vazio. Então existem algumas formas dessas personagens tentarem suprir essa carência do outro que as deixam no estado de solidão. A falta de garantia com o outro as deixam numa espécie de morte.

*O que Antônio de Pádua tem de Mário e o que Mário tem de Antônio de Pádua?*

P: Eu acho que Mário tem de mim a profissão.

*Apenas?*

P: Não... também tem os olhares para os homens. Tem o mesmo modo de sentir o amor, de viver o amor. E a passionalidade até certo ponto. Por exemplo, Antônio de Pádua jamais atentaria contra si. E já tentou, mas não consegue. É mais fácil Antônio de Pádua atentar contra o outro, não contra si. Mário atenta contra si. Eu já atentei contra o meu corpo, mas não no grau de gravidade de Mário. Fico mais no nível do pensamento, na

vontade de fazer X coisa... mas ao mesmo tempo eu tenho tanto amor à vida, tantos desejos para ainda serem realizados.

*A morte é outro tema recorrente em Mosaicos Azuis Desejos. Vários são os momentos em que Mário deseja por um fim à própria vida. O livro inicia e termina com cenas marcantes relacionadas ao suicídio. Por que em sua obra a morte surge como o destino para uma personagem que tenta a todo custo vivenciar o desejo gay?*

P: Mário precisava morrer. Não existiria coerência interna na narrativa se a obra não terminasse com a sua morte. Mas desta pergunta, percebo que tem fundamento a relação da minha escrita com a militância dos estudos de gênero. Talvez tenha sido uma forma de dizer para o leitor que muitas pessoas orientadas para o mesmo sexo são mortas ou se matam diariamente por conta de sua condição sexual. Elas não encontram um lugar para si no mundo, estão excluídas, e ou encontram a morte ou são encontradas por ela.

*Os espaços ficcionais descritos em Mosaicos Azuis Desejos sempre estão sintonia com o estado emocional de Mário: chove durante toda a narrativa. Esteja o protagonista na Europa ou na América Latina. Como se dá o processo de construção desses símbolos inseridos no romance?*

P: Essa questão talvez tenha muito a ver com algo muito, muito, muito pessoal. Eu tenho uma relação diferente com a chuva. Não sei se porque nasci em um lugar que não tem chuva ou se porque ainda moro em um lugar onde a chuva quase não aparece. Só sei que existe algo em mim que é movido pela chuva. No dia a dia substituo a chuva pelo ar condicionado, preciso do frio. Já o estado emocional de Mário é sempre de chuva. Por que ele está triste, sofreu desde a infância. Foi vítima da família, dos amigos, das pessoas do bairro, de outras culturas, dos amores. Então mesmo ele estando apaixonado, a chuva surge para representar um pouco dessa tristeza, dessa dor. A chuva também surge como uma imagem para as relações onde o amor está presente. As relações de sexo nas minhas narrativas acontecem no calor, mas as relações de amor se dão na chuva. Sempre que eu penso em uma relação de amor profunda entre as personagens, insiro a imagem da chuva. Eu faço isso consciente.

*Mário é carente, passional, inseguro, insequente. Características que em nada fazem parte do estereótipo de um professor universitário, comumente visto como alguém centrado, racional e competente. Complexidade que torna a personagem mais palpável*

*e humana. Seus desejos, no entanto, surgem como seus principais sabotadores. Em especial, sua vontade de reconquistar Charles, intento que o leva a pôr fim na própria vida. Essa representação do desejo vista como algo perigoso e muitas vezes fatal, já foi representada por outros escritores como Oscar Wilde em O retrato de Dorian Gray. Em Mosaicos Azuis Desejos, no entanto, o leitor se pergunta se o que o levou a morte foi a ruptura com Charles, a solidão ou seria um último ato performático de um sujeito carente que já não tinha o que perder? O que você sentiu ao escrever essa cena e de que modo compreende as motivações e ações escolhidas por Mário.*

P: Acredito que todos esses motivos fazem Mário escolher a morte. Não há um motivo único. Não é somente o fato de não ter Charles, não é somente o fato de estar só. Mas são variáveis que se juntam e terminam determinando essa última vontade. A morte para ele surge como um espetáculo. Muitos gays quando tentaram se matar, não se mataram simplesmente, fizeram um show. Seja se jogando do último andar de um prédio em plena luz do dia, seja cortando os punhos em um local público, ou em um motel com uma pessoa bastante importante. Então não basta se matar. Mário calcula antes morrer: coloca os fragmentos de cartas e presentes de Charles em volta dele para deixar marcado um dos principais motivadores do seu suicídio. Quem aparecesse iria perceber um ambiente limpo, a cueca branca, a posição em que ele estava sentado, o que ele ingeriu para não deixar hematomas, o corpo inteiramente limpo... foi um espetáculo.

*Os narradores de Mosaicos Azuis Desejos se cindem em duas ideologias distintas: uma correspondente ao que é socialmente aceito e outra que se deixa envolver pelo sentimento do instante, independente de convenções cristalizadas como normais. Assim como tem feito em suas demais obras, nesta você problematiza a pedofilia e questiona os papéis culturalmente atribuídos ao pedófilo e à sua vítima. É possível um púbere ter consciência e autonomia suficiente para praticar e responder por seus desejos? Como você enxerga a severidade constitucional para com os homens que se apaixonam por rapazes?*

P: Precisamos entender primeiro o que é pedofilia. Do ponto de vista legal, a pedofilia se dá nas relações sexuais entre adultos e crianças ou pré-adolescentes, estes últimos sendo aqueles com menos de 14 anos. Já fui rechaçado por uma editora que disse que não publicaria meu livro por conta da pedofilia representada, pediu que ao invés de um garoto de 13, eu colocasse um de 16. Por que é que nessa relação entre pessoas mais jovens e pessoas mais velhas o adulto tem que sempre ser culpado? Dentro dos estereótipos e das

construções de performances de gênero, são inúmeros os gays que afirmam que desde criança olhavam para adultos. Na verdade, o que era de culpa que o adulto tinha quando era aquele menino que perturbava a relação dele? Que chamava atenção, que no modo dele, flertava e o desejava? Algumas vezes o assédio da criança é tamanho que o adulto termina cedendo. Nesse jogo, o que seria pedofilia? O homem tem 30 anos, o menino tem 10, mas o jogo partiu da criança. Eu posso chamar isso de pedofilia. Já vi inúmeros casos assim. No próprio contexto escolar, tem muito menino e muita menina que olham para os adultos, que soltam piadinhas positivas, que mandam bilhetes, que querem o número do telefone. Nas minhas narrativas eu busco debater essas questões para sair do lugar comum do modo como à pedofilia é tratada e expor seu processo inverso.

*Mário afirma ser um homem de masculinidade não padrão e demonstra certa resistência em se identificar como sujeito gay, embora demonstre lidar de maneira natural com a prática homoafetiva. Essa recusa ao rótulo "homoafetivo" seria uma maneira de naturalizar a sua própria sexualidade, descentralizando-a de sua identidade, ou estaria vinculada ao ideal pregado pela teoria Queer, a qual defende que a sexualidade é dinâmica e está em constante construção?*

P: É, isso aí tem muito a ver com o discurso Queer, com as propostas Queer de não se rotular, de não se classificar por que toda identidade exige uma classificação ou rótulo. Mas ao mesmo tempo, perceba: em que momentos Mário diz isso? Por que toda a vida de dele foi para se esconder, ele era muito preocupado com a família, os amigos, os colegas do trabalho. As pessoas mais próximas sabiam, mas não aceitavam. Eram um ou outro que o aceitava. Por ter vivido sob tanta pressão, talvez esta seja uma forma dele não tocar no assunto de sua homoafetividade e fazer uso do discurso Queer como forma “válvula de escape”.

*Em um dos vários laços amorosos narrados ao longo do romance, Mário se envolve com uma mulher, Elisângela. Em época de "cura gay" e constante pressão por parte do movimento LGBT, o qual reprovava qualquer tipo de representação de homoafetivos com desvios heterossexuais, como você observa esse cenário político relacionado a este tipo de caricatura?*

P: Eu estou vivo não para movimentos, mas para mim. E estar vivo para mim é se relacionar com aquilo que eu acredito. E eu não acredito em categorizações fechadas. Eu já tive relacionamentos com mulheres. Há mais de vinte anos me considero gay. Mas isso

não quer dizer que eu não possa me relacionar com mulheres se eu quiser. Algumas pessoas não querem, outras se recusam. A militância LGBT não deveria querer engessar o outro. Não podemos mandar no desejo do outro. Minha obra não reforça a tese de "cura gay" por representar um homoafetivo capaz de se relacionar com mulheres, simplesmente pelo fato do desejo não ser uma doença. Trato de desejos, não de patologias. Não gosto de histórias de temática gay cor-de-rosa, com apenas um lado da moeda. Gosto de saber que existem leitores revoltados com as representações impressas em meus textos, porque é uma forma deles descobrirem que o mundo não é aquilo que eles idealizaram. Existem várias outras camadas envolvendo o sujeito gay, desfrutar da possibilidade de vivenciar relações sexuais com uma mulher é apenas uma delas.

*Seria impossível terminar essa entrevista sem tratar de uma personagem específica em Mosaicos Azuis Desejos: Jhonatan. Na minha perspectiva, ela é o maior símbolo do entrelaçamento que une ficção, realidade e teoria literária. Três Jhonatans em diferentes esferas da existência, que apesar de não poderem corresponder necessariamente um ao outro, estão vinculados entre si através do texto literário. Acredito que ao escrever o romance, você nunca poderia imaginar que um dia o Jhonatan da exterioridade iria analisá-lo. Como é para o Antônio de Pádua escritor, pesquisador e sujeito biográfico, que tanto cria, analisa e emite opiniões, ser visto, interpretado e questionado pelos olhos de Outro?*

P: Eu nunca poderia imaginar que aquele Jhonatan um dia leria minha obra e no futuro iria trabalhar com ela. Nunca, nunca, nunca. Não tem como adivinhar. É claro que quem escreve pensa no público, no leitor, nas reações, nessa condição de “ser visto através do outro”. “Outro” que não está no meu controle. Sempre acho que meu leitor vai pensar uma coisa para certo dado inserido na trama, e ele pensa outra. A escrita literária possui certa autonomia, autonomia que eu, enquanto escritor, não consigo controlar. E aí vem o leitor e me diz: "não gostei, isso aqui não me diz tal coisa, você errou nisto aqui...". Ou seja, o que eu projeto, o que eu lanço no papel, nem sempre vai corresponder à expectativa do leitor porque ele possui desejos diferentes dos meus. Olhares que sempre vem mais a somar e a dizer mais sobre a minha obra.

*Para finalizar nossa entrevista, gostaria de saber se existe alguma frase de alguma de suas narrativas pela qual você gostaria de ser lembrado.*

P: Tem um ditado popular que está em um dos meus contos e que eu acho que de certa forma explica todas as relações que as minhas personagens possuem, as relações passionais. Claro que as pessoas, ao lerem ou ouvirem essa frase, vão se direcionar apenas para as questões físicas. Esquecem que a “primeira vez”, as boas “pegadas”, o cheiro que o outro possuía, um dia a tornaram dependentes física e afetivamente. Eu amplio a noção do ditado para a de amor verdadeiro. Aquele amor sincero, intenso. O que fica impregnado de tal forma em nós que, assim como Mário, preferimos a morte a ter que tabular uma relação com outra pessoa. Todas as minhas personagens passionais agem assim. Pessoalmente eu acredito que existe uma relação que marca. E como bem diz esse ditado: *Amor de pica é o que fica.*

