



O Flaneur pós-moderno e as temporalidades e espacialidades *queer* em contos de Caio Fernando Abreu.

Marcelo Spitzner¹

Resumo: Esse artigo analisa as relações entre tempo e espaço como possibilidades *queer* em oposição às rotinas heteronormativas que se concentram sobre a reprodução, família e futuro, e de acordo com diferentes conceitos de lugar e movimento. Alinhando-me com o esforço de Halberstam para “separar o *queerness* da identidade sexual”, e com a definição de Halperin de “*queer*” como algo “em desacordo com a normal” para englobar concepções de não-normatividade que vão além de gêneros e sexualidades à concepções de categorias fundamentais, como tempo e espaço, proponho uma leitura que vislumbra em alguns textos de Caio Fernando Abreu alguns sujeitos que se contrapõem aos tempos e espaços normativos e que como uma espécie de *flâneur* se deslocam e redefinem as fronteiras da inteligibilidade heteronormativa e capitalista.

Palavras-chave: espacialidade, temporalidade, subjetividade, trânsito, *queer*

Halberstam aponta em seu livro *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives*, que o tempo e o espaço *queer* se desenvolvem em oposição às rotinas heteronormativas que se concentram sobre a reprodução, família e futuro, e de acordo com diferentes conceitos de lugar e movimento. Alinhando-me com o esforço de Halberstam para “separar o *queerness* da identidade sexual”, proponho uma extensão radical da definição de Halperin de “*queer*” como algo “em desacordo com a normal” para englobar concepções de não-normatividade que vão além de gêneros e sexualidades à concepções de categorias fundamentais, como tempo e espaço. Pretendo nesse texto apontar para as formas como espaço e tempo emergem em alguns textos de Caio Fernando Abreu a fim de construir uma percepção *queer* dessa configuração narrativa

Nesse sentido a narrativa de Caio Fernando Abreu realiza-se permeada por uma impossibilidade, pois ela corrói a própria estabilidade, já que abriga em si mesma o

¹ Doutorando em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marcelospitzner@gmail.com

germe da contradição. O espaço narrado não define uma convivência harmônica do homem com o meio, é abrigo provisório, não é útero, que protege diante de perigos iminentes.

Ivan dos Santos (2004, p. 64) destaca que a cidade na literatura de Caio Fernando Abreu “merece um olhar especial porque ela é o território por excelência onde se movem os sujeitos de sua obra. Em Caio Fernando Abreu, a cidade também faz parte das suas histórias de amor e desamor e das experiências existenciais e sexuais dos seus personagens”.

Muitos textos de Caio F. ressoam como uma promessa, uma conjuração do narrador tentando dar veracidade à narrativa, no que ficcionaliza a angústia existencial do sujeito, solitário, da grande cidade. Angústia em que se debateu o próprio Caio em seu percurso de busca de uma comunicação verdadeira. O bar, que é o espaço do encontro, da possibilidade, é também o da clausura: ali as vozes se imiscuem e se confundem em perene incomunicabilidade.

Comandado pelo brilho de olhares e de *neons*, o escritor, em sua *flânerie* pelas noites da cidade, deixa-se marcar pela vida e, tomado por ela corporifica na escrita, na escrita que caminha inevitável em direção ao outro, o afago que não ousava.

O mundo moderno é efêmero e por trás dos *neons* luminosos já se podem vislumbrar o escombros e a ruína da cidade em decadência; as fachadas e os espelhos, que seduzem, trazem também a vulnerabilidade do que vai desaparecer diante de um tempo em que tudo é descartável. O apego exagerado à escritura talvez seja uma tentativa de não se submeter à fuga do tempo.

Entretanto, a obra de Caio prende-se mais ao seu tempo, ao espaço urbano em que vivera. Os personagens navegam entre "*punks*, mendigos, *neons*, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico" (ABREU, 1988, p. 57) num cenário finissecular. Como peixes cegos e ignorantes de seu destino, eles navegam num aquário de águas sujas, jogando, sem saberem os perigos e os prazeres do jogo, se é que a vida se trata de um jogo. Um jogo que exige artificialismo, sofisticação e pose: "fadiga e luvas de cano longo" (ABREU, 1988, p. 62).

A cidade labiríntica com seus becos e vilas, mesmo com praças e grandes avenidas, é círculo asfixiante. Cada vez mais, o sujeito enclausurado na solidão perde-se nos antros em que sexo e drogas figuram como elementos que permitem o acesso "a uma outra realidade", ou fuga a esta que o atormenta. O fim do século estende o seu manto sombrio sobre o mundo; no entanto, o manto é esgarçado; em seus rasgos deixa

entrever, mesmo que construído pelo discurso, uma (possível?) esperança de uma nova época.

A literatura urbana, por onde transita o artificial e o cosmopolita, que reflete a febre do crescimento da grande metrópole, aposta num sujeito que busca o apagamento de sua solidão, através de um mergulho na parafernália eletrônica. Os repertórios textuais e iconográficos ofertados pela mídia tamponam o vazio, mas não conseguem extirpar o sentimento de angústia do que vive à deriva.

Os grandes centros, em que costumes, línguas e seres se amontoam num grande amálgama, apagam referências e valores, acabam gerando seres híbridos, deteriorados, que, mesmo reunindo-se em grupos ou facções, não perdem a marca de sujeitos desejanter e à deriva:

Parecem todos iguais (...). E são tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, vêem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. (...) Odeio guetos. (...) Todos muito bem vestidinhos com os modelinhos que trouxeram de New York, todos adoram New York (ABREU, 1983, p. 178).

A clonagem legitima a cópia, todavia cópia é artifício, é máscara da angústia que se oculta sob o véu. A ironia (o deboche) não seria apenas uma capa, para cobrir o desencanto do sujeito finissecular ao constatar que as grandes promessas do ano 2.000 não passaram de um grande *bluff*?

Mesmo quando narrando Londres-Bruxelas-Paris, espaços culturais valorizados pelo cânone, Caio deixa entrever o seu desencanto, amarga constatação de que as cidades imaginárias visitadas através das viagens pelas artes, pelas obras literárias ou plásticas (ou mesmo pelos filmes), quando vistas na experiência da realidade, perdem muito do seu *glamour*. Todavia o diálogo com o cultural que ecoa na cidade faz-se fio para alinhavar a trama, objeto de sedução para capturar o leitor, transformando-o de *voyeur* a decifrador de signos, caçador de enigmas que a cidade encerra em seu mistério.

Em 1984, ao prefaciar uma nova edição de *O Ovo Apunhalado*, livro publicado em 1975, Caio confessa:

O Ovo Apunhalado foi, e ainda é, um livro importante para mim (...) porque marcou a transição entre um certo amadorismo dos livros anteriores, mal-editados, mal-distribuídos, para uma espécie de profissionalismo (...) os contos que o compõem foram escritos em 1969 (o mais antigo é "Requiem por um

fugitivo") e 1973, em Campinas (na fazenda de Hilda Hilst), em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente, no Rio de Janeiro. (...) Tempo de dançadas federais, tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. (...) do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante. (ABREU, 1984, pp. 9 - 10)

Os textos de *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* atestam o compromisso do autor com o seu tempo. Um tempo de perdas e quedas. De sonhos que se esgarçam: desesperanças. Mas também um tempo de espera. A epígrafe de um dos contos do livro – O Rapaz mais triste do mundo - pressagia o texto finissecular, desencantado, mas que dá lugar ao sujeito movido pelo desejo do encontro: "São aqueles que vêm do nada e partem para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. A man out of nowhere." (ABREU, 1988, p. 57).

E, lembra-nos Bruno Souza Leal (2002, pp. 24-25) que:

entre as identidades que se movem entre as tramas da metrópole contemporânea estão aquelas cujos portadores são indivíduos homoeroticamente inclinados. Seu movimento dá origem, no tecido urbano, a espaços flexíveis, móveis, que se sobrepõem aos já existentes. Forma-se um espaço *queer*, estranho, esquerdo, no interstício de um mesmo lugar tornado outro, pelo encontro com seus outros habitantes.

O simulacro que efetiva o apagamento do particular é estratégia que permite a emersão do mito, que deixa transparecer antigas vozes que ali habitavam.

Dama da noite (ABREU, 1998, p. 91) é a tematização da solidão: solidão do que se vê lançado às infinitas possibilidades da cidade grande, mas que acaba deparando-se com o seu desamparo: "Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo." (ABREU, 1998, p.93) Todavia, ironicamente, é um texto que fala do amor, de um amor proibido, de um amor que se nega, porque um amor estreitamente ligado à morte: "Você não viu nada, você nem viu o amor. (...) Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor."(p.94) E sardônico: "Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata." (ABREU, 1998, p.95). O

texto é um repúdio ao tecnicismo, ao tempo-velocidade, que tudo consome, ao ser que se deixa comandar pela mídia, que se deixa apagar.

Sabe porra: você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, *high-tech*, *punk*, *dark*, computador, *heavy-metal* e o caralho (...). Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro. (ABREU, 1998, p.94)

A escritura urbana, labiríntica, à moda borgeana, não desenha a cidade apenas como cenário, tenta des-cobrir, sob as ruínas, a revelação de um tempo que é memória e dá visibilidade ao que, por habitar à margem, também está invisível.

A narrativa que fala do excluído, do que está do "lado de fora da roda", daquele que se mascara, se fantasia para esconder o dilaceramento da alma, é aberta com outra epígrafe que, como um cartão de visita, apresenta um certo perfil de um existir em solidão através dos versos de Lucia Villares, ("Papos de Anjos"):

E sonho esse sonho
que se estende
em rua, em rua
em rua
em vão.

Ingram, Bouthillette e Retter (apud LEAL, 2002, p. 25) observam que:

embora as pessoas que experimentam a marginalização podem querer ser mais 'enraizadas', a desigualdade no acesso aos espaços públicos continua. Para minorias, incluindo pessoas marginalizadas pela (homo)sexualidade, essas formas de 'desenvolvimento desigual', frequentemente contribuíram para seu sentimento de isolamento e desterritorialização. Embora no século XX, o espaço passou a ser reconhecido como um significante do status de grupos sociais, isso ainda não transformou a sociedade, nem gerou inclusões reais.

Bruno Souza Leal (2002, p. 25) demonstra que para esses autores "ao menos em termos de visibilidade, muitos de nós permanecem *out there*, por ai, constrangidos pela marginalização." Ao mesmo tempo, segundo eles, "esse mesmo isolamento gera um esforço de conexão, de pertencimento a uma comunidade, a uma vizinhança, cercada pelos 'obstáculos e de altos custos', no qual um 'lar' é buscado e elaborado pela exclusão e diferença impostas pela homofobia".

Todavia, Jean-Ulrich Désert (1997) afirma que o “espaço *queer* é um espaço virtual”, uma vez que resulta da comunicação com outro, ou seja, de exposição de um desejo, de um sentimento íntimo a alguém, e da redefinição de espaços públicos pré-existentes (ruas, praças, bares, parques etc.) pelo trânsito que resulta desse contato. Esse trânsito deixa marcas, certamente, mas só saberá lê-las aqueles que compartilhem de um código marcado pelo desejo exposto. Para Ulrich, esse espaço *queer*, estranho, é uma zona “ativada” cuja propriedade é assumida pelo *flâneur*, pelo que está de passagem.

O *flâneur* pós-moderno, de rua em rua, vai tentando a decifração das imagens que sub-jazem nos sonhos que a cidade vela. Trazer para o palco da escrita tudo o que está à margem da instituição mais que uma forma de desmontar a homogeneidade é um método de descortinação dos segredos e dos gemidos que o burburinho da *polis* emudece.

É na cidade, em que uma tecnologia de ponta tenta apagar distâncias, cidade que abriga o digital e o virtual, é nela que perambula o *flâneur* pós-moderno. O *flâneur* que, abandonando o estado contemplativo, o puro ócio, sustenta a sua deambulação, respondendo ao infinito leque de apelos e promessas que a revolução tecnológica lhe oferece.

A associação feita por Ulrich entre o sujeito homoerótico e o *flâneur* não é certamente gratuita. A inscrição da sexualidade no espaço da metrópole não envolve identidades fixas e, assim como o *flâneur* é aquele que passa, o “gay” ou a “lésbica” também são seres em trânsito. Mais que uma “fragilidade” dessas personagens, todo esse movimento aponta novamente para os elos entre sexualidade, identidade e metrópole.

Identidade e metrópole podem ser apenas modos de elaboração ou ser construídas a maneira de representação de papéis. Em *Pela Noite*, tal representação é marcada não somente pela assunção de identidades fictícias, mas também pela marcação cênica das ações, pelas repartições que surgem, em espelhamento, das ações de ambos. Solitários, os protagonistas enfrentam tantos traumas pessoais quanto questões envolvendo a sociedade homossexual e seu modo de vida para, ao final, perceberem-se complementares, sem, no entanto, serem nomeados. A seu modo, os dois anônimos encontram seu referencial, no final quando: “Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom.” (ABREU, 1983, p. 210).

Solitários e descentrados, os protagonistas iniciam sem o saber, uma relação que vai acabar por “definir” suas identidades ao encerrar-se o périplo pela noite paulista. O

estabelecimento da identidade pessoal através da relação com o outro é comentado quando Hall esclarece os trabalhos de Freud, e pontua que: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros” (2006, p. 39).

Dois homens, com histórias diferentes, com percepções diferentes da vida. Santiago, introspectivo, alimenta a relação do seu desejo homoerótico com afeto. Já Pérsio, extrovertido, não acredita no amor e apresenta certa dificuldade em lidar com o próprio desejo. Depois de tantos anos vivendo uma relação estável com outro homem, Santiago, no contato com o gueto, parece querer fugir da solidão; mas descobre que o gueto é frio e solitário também, que o desejo não iguala ninguém; enquanto Pérsio foge de si mesmo, do seu desejo, demonstrando certa dificuldade em relacionar-se não só afetivamente, mas também sexualmente; o gueto, que ele tanto critica, é também o lugar em que ele se esconde. Os dois personagens têm algo em comum, além do desejo homoerótico, ambos vivem angustiados pelo sentimento de solidão; uma solidão que não é exclusividade de nenhum grupo específico, mas comum a muitos habitantes de uma cidade grande, afastados pelo caos e animalizados pela selva de pedra.

Os personagens Pérsio e Santiago não dependem de uma identidade *gay* para existirem, esses personagens não são estruturados a partir dessa identidade. Eles têm em comum, além da angústia e da solidão, o desejo homoerótico, não uma identidade *gay*. É esse desejo que os une, não características identitárias. Pérsio, apesar de, ao que tudo indica, frequentar o meio *gay*, não se sente parte desse meio e critica o artificialismo do mesmo. Para ele, frequentar um bar ou uma boate *gays* é apenas uma forma de encontrar parceiros sexuais e não uma necessidade de sentir-se “acolhido” em meio aos seus iguais, até porque ele não se identifica com esse grupo identitário. Já Santiago, por viver tanto tempo envolvido emocionalmente com outro homem, parece estar completamente fora desse meio, por não identificar-se com o mesmo e porque, durante tanto tempo, não sentiu a necessidade de buscar parceiros para esse tipo de sexo, apesar de haver tido outros parceiros durante sua relação amorosa com Beto, “parceiros” que, ao que parece, não eram, necessariamente, homens.

Assim, o envolvimento desses personagens com o meio *gay* parece completamente esporádico, não tem a ver com uma identificação com o mesmo. Pérsio e Santiago estão juntos naquela noite não porque compartilham uma identidade, mas porque compartilham o desejo, a angústia e a solidão. O conflito surge quando esse

desejo é relacionado ao afeto, havendo um “embate” entre a incapacidade afetiva de Pêrsio e certa resistência de Santiago às relações fugidias, conflito que potencializa o desejo homoerótico ao confrontá-lo com a homoafetividade.

Outros trânsitos que podemos presenciar nos textos de Caio F. demonstram uma queerização do espaço, tornando a cidade, a repartição, a editora, a boate, lugares de estranhamento e identificação, locus do encontro e da despedida.

Paris não é uma festa, de *Pedras de Calcutá*, de cunho autobiográfico, relata o retorno de um escritor, que morou em Paris, à terra natal. Trata de um reencontro, trata da relação escritor/editor; testemunha a implicação do escritor com o seu ofício. A obra: espaço que não recusa a presença fantasmática do autor.

Nelson Brissac Peixoto, autor de *Cenários em Ruínas*, obra cuja presença pode ser detectada em muitos textos de Caio, trata da viagem como forma de escape ao mal-estar com o mundo e da deriva, não como fruição, mas como tentativa de inscrição num outro-lugar. Segundo este, toda tentativa de apreender a realidade para além das estruturas narrativas, de captar o correr do tempo, seria apenas um testemunho da fugacidade das coisas. Essas imagens trêmulas e desfocadas a ponto de se desfazerem só mostram o que está em desaparecimento:

Viajar não é uma forma de chegar a algum lugar, mas de deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável (...). As imagens que o viajante vai fazendo, desde o seu carro, da paisagem que atravessa, não serão jamais uma reconstituição desse lugar, nem uma marca de sua presença lá (...). Essas fotos refletirão sempre a presença dele e o desses espaços desertos somente evidencia a impossibilidade última de enquadrar a paisagem e de se inscrever nela. Ele continuaria a ser um estrangeiro em busca de um país imaginário. (PEIXOTO, 1987, p.163)

Aconteceu na Praça XV, também de *Pedras de Calcutá*, são *flash-backs* retomando os tempos da ditadura, os anos do Tropicalismo, da censura: são lembranças que vão jorrando, por exemplo, no encontro de um casal, pedacinhos de um passado que retornam, que retornam em referências musicais, em citações de filmes, autores, artistas. Deixando estampar-se como metaficcional, o texto inicia narrando um momento do *rush* de uma certa cidade, no caso, Rio de Janeiro:

Como uma personagem de Tânia Faillace: os restos da escassa dignidade do dia apodreciam entre o cheiro de pastéis, os encontrões e os ônibus da praça XV. Não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou

para não sentir-se desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim. (ABREU, 2007, p.74)

Narrar a cidade é deparar-se com o descontrole, certificar-se de que já não é possível o experimento da contemplação que o *flâneur* buscava ao passear pela metrópole do fim do século XIX. Agora a cidade é a colagem de inúmeras cenas; sustenta-se na ordem do vídeoclipe. Na montagem febril de visões efêmeras e fragmentadas, o *flâneur* pós-moderno caminha pela descontinuidade e pela incerteza. A ambiência é densa, tensa: as imagens, como que coladas desordenadamente, não oferecem uma possibilidade de pouso. Qualquer leitura é feita pelo frenesi a que o *flâneur* pós-moderno se dobra. Mais que um vagabundo fruidor, este é um caminhante desamparado, que busca no delírio da criação uma válvula de escape à loucura e ao *non-sense* com que se depara no cotidiano:

(...) sentia vontade de escrever um conto que começasse assim, aos vinte e oito anos ela enlouqueceu completamente e de súbito abriu a janela do quarto e pôs-se a dançar nua sobre o telhado gritando muito alto (...) enquanto ele achava que era um-bom-começo-se-ela-desenvolver-bem-a-trama, mas ela apagou o cigarro e resmungou que trama, cara, eu não sei desenvolver bosta nenhuma, tenho preguiça de imaginar o que vem depois (...), e se ele achava possível que um conto fosse só aquilo, uma frase, e ele quis dizer ué, por que não, Mário de Andrade, por exemplo (...) (ABREU, 2007, p. 77)

A conjugação dos signos *Babel* e *labirinto*, ainda de *Pedras de Calcutá*, daria conta de representar a cidade em sua multiplicidade e mutabilidade? Ou são estes mesmos signos que, escrevendo-se e rasurando-se, funcionam como a impossibilidade de engendrar uma cartografia, exata, desse espaço-abrigo descontínuo e provisório?

Ainda em *Aconteceu na Praça XV*:

Então, por trás, inesperadamente, ela afundou os dedos no seu cabelo, coçando-lhe a cabeça como fazia antigamente (...) ele acendia outro cigarro e continuava a despedaçar a caixa de fósforos, pensando coisas como: ou então o mágico que tira coelhos da cartola, ou ainda o motociclista do Globo da Morte, ou quem sabe estava nos bastidores ou na platéia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém. (ABREU, 2007, p. 80)

Trocar os papéis entre personagem e leitor talvez fosse uma forma de escapar a qualquer controle. No entanto, espaço e tempo não são entidades neutras, mas, sim, e

em primeiro lugar, culturalmente construídos, criando significados simbólicos no que diz respeito às relações de gênero e sexualidade, papéis e valores. Em segundo lugar, as relações de gênero e sexualidade e suas expressões no espaço e no tempo estão ligadas a noções de relações de poder e identidade do indivíduo, tanto entre as comunidades e o Estado e entre homens e mulheres em comunidades específicas. Em terceiro lugar, as noções de gênero e sexualidade, espaço e tempo são altamente ligados a questões de direitos humanos. A lógica por trás dessa conexão é que o espaço é mais do que relevante na compreensão violações dos direitos humanos, especialmente aqueles que contêm as dimensões de gênero e sexualidade. Alguns dos casos mais brutais de abusos de direitos humanos estão ligados à falta de liberdade de movimento no espaço causada pela prisão em casa ou regras impostas, que são o resultado de significados culturais de espaço como proibidos e permitidos. Estas violações são individuais, mas derivam de normas culturais e das restrições que são construídas pelas comunidades culturais governadas por formas heteronormativas de constituição das relações sociais.

Assim, proponho com a interpretação de textos de Caio Fernando Abreu que a figura do *flâneur* disponibiliza uma forma de produção de saberes, espacialidades e temporalidades que, articulados, formam um emaranhado de estilo(s) de vida deslocados da hegemonia branca, hetero-gay (normativa, com vistas em uma militância dentro do integracionismo burguês) e colonial e que se instaura numa espécie de sujeito abjeto.

A questão do abjeto, do informe e do monstruoso, como afirma uma das sete teses sobre a monstruosidade de Jeffrey Jerome Cohen (2000), surge como uma advertência contra a exploração dos territórios incertos, como dispositivo de controle ou pode funcionar afirmativamente como política do respeito às diferenças e mecanismos de resistência.

Essas relações de abjeção foram muito experimentadas nos tempos da epidemia da AIDS, tempos em que a comunidade gay teve que rever seus paradigmas tais como potência, atividade sexual, longevidade, futuro e se realocar nos horizontes do risco, da doença, da infecção e da morte. Para Biscaro (2006, 196), “ao contrário do que afirmaram os cientistas no começo da década de 80, a AIDS não é apenas uma epidemia médico-biológica. Constitui-se também em uma epidemia de caráter moral, social e lingüístico”. A AIDS provocou uma epidemia de significações.

Esse contexto levou à formação do que poderíamos chamar de subculturas *queer* que “produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their

futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death.” (Halberstam, 2005, p.2)²

Esses espaços alternativos favorecem as alianças de todas as formas de sujeitos desviantes da norma hetero-branca-colonial-burguesa. É uma epistemologia que subverte as lógicas da ordem capitalista: “here we could consider ravers³, club kids, HIV-positive-barebackers⁴, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed.” (HALBERSTAM, 2005, p. 10)⁵. São os “*queer subjects*”, que deliberadamente, acidentalmente ou por necessidade, vivem as horas que os outros dormem, ocupam os espaços que os outros abandonaram e rejeitam os modos com que as outras pessoas se apegam, como sendo aspectos de sua privacidade ou de seu âmbito familiar.

Esses sujeitos abjetos (*queers*) vivem nas fronteiras do risco e as enfrentam: são os transgêneros que enfrentam a transfobia diariamente em suas cidades conservadoras, são os artistas de segmentos não convencionais que arriscam sua estabilidade se envolvendo em práticas não lucrativas, são os que desestabilizam os valores normativos que dão segurança, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C.F. Caio 3D - *O Essencial de Caio Fernando Abreu da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____ Caio 3D - *O Essencial de Caio Fernando Abreu da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

² Produz temporalidades alternativas, permitindo a seus participantes acreditar que seus futuros podem ser imaginados de acordo com lógicas que se encontram fora desses marcadores paradigmáticos da experiência da vida – ou seja, nascimento, casamento, reprodução e morte.

³ Frequentadores de rave, um tipo de festa que acontece em sítios ou galpões, com música eletrônica (basicamente variando entre os estilos House, Techno, Trance, Psy e Drum 'n Bass). É um evento de longa duração, acima de 12 horas, onde DJs e outros artistas da cena eletrônica tocam. O termo "rave" foi originalmente usado por caribenhos de Londres em 1960 para denominar sua festa local. Em 1980, o termo começou a ser usado para descrever uma cultura que cresceu do movimento "acid house" de Chicago e evoluiu no Reino Unido.

⁴Praticantes do *barebacking*, atos de sexo anal sem proteção (ou seja, sem utilização de um preservativo). A palavra original em inglês indicava o ato de cavalgar um cavalo sem sela.

⁵ Aqui poderíamos considerar os ravers, os club kids, os HIV-positivos-barebackers, garotos de programa, profissionais do sexo, moradores de ruas, traficantes e os desempregados.

_____ *Caio 3D - O Essencial de Caio Fernando Abreu da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____ *Morangos Mofados*. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001

_____ *Os dragões não conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____ *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____ *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

COSTA, J.F. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992

_____. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HALL, S. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. [trad Tomaz Tadeu da Sila e Guacira Lopes Louro]. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALBERSTAM, J. *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York, NY University Press, 2005.

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