



Estudos de Literatura Brasileira  
Contemporânea  
ISSN: 1518-0158  
revistaestudos@gmail.com  
Universidade de Brasília  
Brasil

Peres Alós, Anselmo  
Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre Onde  
andará Dulce Veiga?  
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 40, julio-diciembre, 2012, pp. 177-204  
Universidade de Brasília  
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127334013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

## **Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde andará Dulce Veiga?***

Anselmo Peres Alós<sup>1</sup>

*São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar.*  
(Dulce Veiga, personagem de *Onde andará Dulce Veiga?*)

*Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita.  
Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor  
essas coisas.*  
(Márcia Felácio, personagem de *Onde andará Dulce Veiga?*)

*Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, é uma obra de destaque na produção literária do escritor gaúcho, que se fez conhecido da crítica literária brasileira pelo seu exímio talento de contista. Também dramaturgo e autor de um livro de crônicas (*Pequenas epifanias*, publicado em 1996), Abreu segue, em *Onde andará Dulce Veiga?*, um esquema de narrativa policial, reinterpretada à luz da cultura pós-moderna. O autor traz, como traço marcante nesse seu segundo romance (o primeiro é *Limite branco*, publicado em 1970), a incorporação de elementos da cultura de massas, fazendo uma releitura do gênero *noir*, com todos os seus mistérios e perseguições.

Configurando-se como narrativa autodiegetica, o romance traz como protagonista um jornalista desempregado e anônimo (índice importante é que, em nenhum momento, menciona-se o nome desse protagonista), perdido na multidão da metrópole paulistana e que, pouco tempo depois de conseguir um emprego em um pequeno jornal, é recrutado para colocar em ação a “Operação Dulce”, na qual terá de encontrar a desaparecida cantora Dulce Veiga. No meio dessa busca, os farrapos das memórias do passado desse protagonista começam a entrar em contato com informações enigmáticas, que o levam a armazear um quebra-cabeça envolvendo a filha da cantora (Márcia Felácio), o rico e contraventor Rafic (proprietário

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Brasil. E-mail: anselmoperesalos@hotmail.com.

do jornal e “mandante” da “Operação Dulce”), o ex-marido da cantora desaparecida (um homossexual quarentão que sai tardiamente do armário) e Saul (ex-guerrilheiro e pai de Márcia Felácio), que vive entrevado em um casebre, em uma poltrona verde, vestindo as antigas roupas de Dulce. A cada novo encontro em busca de informações, o protagonista vai criando, tal um mosaico caleidoscópico, um retrato provisório da identidade de Dulce, e termina por se ver enredado nesse jogo de lembranças como uma importante peça para se desvendar o paradeiro da cantora.

O romance recebeu relativamente pouca atenção por parte da crítica literária. Entretanto, a recente tradução semiótica do romance em narrativa fílmica realizada por Guilherme de Almeida Prado, em 2007<sup>2</sup>, e a publicação da segunda edição do romance (muito provavelmente motivada pelo lançamento do filme), em 2007, reacendeu o interesse pelo romance tardio de Abreu. Ainda que o título *Onde andará Dulce Veiga?* consiga desnortear o leitor e levá-lo a acreditar que o enredo esteja centrado no desaparecimento da cantora Dulce Veiga e na busca desta pelo anônimo jornalista, a busca que realmente importa no romance de Caio Fernando Abreu é aquela empreendida pelo protagonista em busca de si mesmo, de sua própria identidade e de uma reconciliação com o seu passado, em plena metrópole paulistana.

O vulto de Dulce Veiga, desaparecida na noite de estreia de seu primeiro grande espetáculo, funciona metonimicamente como a sintomática perda da voz, isto é, da identidade do protagonista: “Eu deveria cantar (...), mas tinha desaprendido essas coisas” (Abreu, 1999, p. 11). É a partir dessa busca por si mesmo que o protagonista estrutura a sua ascensão pessoal. Pode-se dizer que a leitura aqui proposta para o romance de Abreu mantém alguns pontos em comum com aquela sugerida por Bruno Leal em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* (2002), como, por exemplo, a tentativa de ler, nos contos do escritor gaúcho, a problematização do caráter monolítico da identidade nacional brasileira. As estratégias retóricas utilizadas por Abreu em seu romance colaboram para o estabelecimento da premissa que afirma ser a identidade (e em especial a identidade de gênero) não uma essência, mas um processo de caráter

---

<sup>2</sup> *Onde Andará Dulce Veiga?* Brasil, 2007 (produção) e 2008 (lançamento). Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Assunção Hernandes. Fotografia: Adrian Teijido. Edição: Guilherme de Almeida Prado. Música: Hermelino Neder e Newton Carneiro. Elenco: Maitê Proença, Carolina Dieckman, Eriberto Leão, Christiane Torloni, Nuno Leal Maia, Carmo Della Vecchia, Oscar Magrini, Júlia Lemmertz, Imara Reis, Matilde Mastrangi, Maira Chasseron, John Herbert, Cacá Rosset e Francarlos Reis. Cor, 105 min.

performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo.

A voz narrativa que conduz o romance de Abreu pode ser caracterizada como a de um narrador-protagonista ou, ainda, de um narrador autodiegético. Isso sinaliza a reivindicação, por parte de quem narra, de uma participação quase “autobiográfica” na construção da narrativa. As aspas a suspender o sentido de *autobiográfico* aí estão porque se faz necessária uma explicitação do sentido no qual o termo está sendo tomado: com ele, não se quer pleitear uma leitura biografista do romance de Abreu, confundindo o escritor empírico com a função textual *narrador*. O adjetivo *autobiográfico* está aqui sendo empregado como um qualificativo para a voz narrativa. Logo, refere-se ao fato de que se tem um narrador-protagonista a contar a sua própria história, e não ao fato de que o escritor supostamente projetar-se-ia autobiograficamente no romance (Lejeune, 1975). Feita tal ressalva, cabe afirmar ainda que a instituição de uma voz narrativa que conta a sua própria história traz importantes implicações do ponto de vista narrativo.

Se, nas primeiras linhas do romance, o narrador afirma que “deveria cantar” (p. 11), ele sintomaticamente encerra a narrativa dizendo: “E eu comecei a cantar” (p. 213). A articulação desses dois enunciados, em dois momentos estratégicos do texto narrativo, aponta para o fato de que o narrador-protagonista, depois de transcorridos os sete dias pelos quais se estende o tempo do romance, finalmente “recupera” a sua voz e encontra sua identidade. Logo, há uma profunda transformação que se passa com o narrador, de maneira que não é mais possível afirmar que ele permaneça o mesmo ao longo de sua narração. Com isso, o que se quer afirmar é que, mesmo que a identidade da voz narrativa permaneça a mesma ao longo do romance, dado ser todo ele conduzido pelo jornalista anônimo, algo muda no decorrer dos eventos de forma a sinalizar as transformações da *percepção* desse narrador. A questão da percepção é fundamental, para que se possa realizar a distinção entre quem narra, quem focaliza e quem é objeto da focalização (Bal, 1997).

Em *Onde andará Dulce Veiga?*, a focalização é predominantemente interna. Isso não corre apenas porque a articulação narrativa se dá a partir de um narrador-protagonista, mas sim porque há uma coincidência entre a percepção do narrador e a percepção do personagem central. Identificar o focalizador como interno ou externo, em si, não diz muita coisa à investigação do romance; importa ressaltar quais os valores que estão sendo articulados por ele. Um dos momentos fundamentais para apreender o focalizador na obra de Abreu ocorre quando o narrador-protagonista

finalmente dá a conhecer a natureza de sua relação com Pedro. Sob a forma de um *flash-back* (e, nessa parte do romance, há inclusive a utilização de um recurso gráfico – o *itálico* – para sinalizar o desvio temporal), esse momento funciona como o *outing* do jornalista. Merece destaque o momento no qual o protagonista descreve as Vaginas Dentatas (banda de *rock* que ficou encarregado de entrevistar) como “sapatas, sexistas, adolescentes sem causa nem consequência” (p. 16) ou quando fala, em um tom aparentemente reprovador, “dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais” (p. 38). A reprovação à manutenção de estereótipos sexuais fortemente associados à homossexualidade é um elemento textual que permite postular que a percepção deste está além das limitações impostas pela mentalidade hétero, isto é, a crença de que a produção de conhecimento está desde sempre já declinada na heterossexualidade do sujeito (Wittig, 2002).

A voz que conduz o romance não possui nome, mas isso não a caracteriza como uma voz despersonalizada. *Onde andará Dulce Veiga?* traz a trajetória de uma semana na vida de um anônimo jornalista gaúcho vivendo em São Paulo, iniciando pela segunda-feira na qual consegue um emprego e terminando no domingo, quando se encontra com Dulce Veiga. À exceção da parte final do livro, que se passa em Estrela do Norte (uma cidadezinha no interior de Goiás), a narrativa ocorre quase inteiramente na metrópole paulistana. Longe de retratar o espaço urbano como algo integrado e monolítico, a narrativa de Abreu constrói vários microcosmos, evidenciando assim a heterogeneidade que se oculta sob o signo supostamente unívoco da “urbanidade paulistana”. A primeira ação a mobilizar o andamento do enredo é uma recatada demonstração de alegria do jornalista, então desempregado, encerrado em seu minúsculo apartamento. Tal alegria deve-se à notícia de um emprego no “pior jornal do mundo” (p. 12), tal como o qualifica o narrador:

Acontecera um milagre. Um milagre à toa, mas básico para quem, como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança, e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora (Abreu, 1990, p. 11).

Ao refletir sobre o significado desse pequeno “milagre” enquanto se prepara para ir à redação do *Diário da Cidade*, o protagonista realiza uma série de reflexões que culminam com uma consideração acerca do papel da *narração* e da *narrativa* na articulação de algum provisório significado para a sua existência:

Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-&-etc* que quase procurei papel para anotá-la. Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como o das moscas, mas não o de estar sendo escrito (Abreu, 1990, p. 12, grifos meus).

O ato de narrar é visto como uma via de mão dupla, uma vez que, ao mesmo tempo em que o narrador se vê com potencial para escrever, isto é, tomar as rédeas da narração de sua própria vida (fato também assinalado por uma modulação “autodiegética” do romance), salienta também o caráter de artefato cultural de uma narrativa maior, quase divina, a regrar a vida de todos, ao sugerir a ideia de um deus onipotente a escrever os destinos de todas as pessoas. Essa dimensão retórica da produção de sentidos para a vida humana indica o reconhecimento, por parte do narrador, e desde os primeiros momentos do romance, do papel que ocupa a linguagem e a escrita na articulação de valores e sentidos para a existência humana. Narrar nunca é uma tarefa inocente: pelo contrário, o ato de narrar está sempre comprometido com uma visão de mundo, com uma tentativa de dar sentido às experiências humanas, à imagem e semelhança de um narrador onipotente, seja ele Deus, o Inconsciente ou o Outro.

Chegando à redação do jornal, o jornalista reencontra Castilhos, o redator-chefe, com o qual já havia trabalhado alguns anos antes. Depois de uma breve conversa sobre o passado em comum, Castilhos delega ao protagonista seu primeiro trabalho: realizar uma entrevista com Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas, banda de *rock* que começa a despontar do cenário *punk* e alcançar relativo sucesso. Após falar ao telefone com uma das garotas da banda, ao sair da redação rumo ao local combinado para a entrevista, o protagonista lança um olhar sobre a cidade que começa a desvelar a heterogeneidade da(s) identidade(s) brasileira(s). Escondidos nas dobras da identidade cosmopolita (e supostamente una) de São Paulo, esgueiram-se os marginais, os excluídos e os invisibilizados. Sob o grotesco da narração, emerge um Brasil de rejeitados, de cidadãos de segunda categoria e de seres humanos abjetos, alijados de qualquer classe de cidadania:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (Abreu, 1990, p. 21).

Durante a entrevista com as Vaginas Dentatas, o protagonista tem súbitos lampejos de memória, os quais acionam a recuperação de lembranças perdidas, dos tempos da ditadura militar, época em que conheceu Dulce Veiga. Enquanto conversa com Márcia, descobre que ela é filha de Dulce. Tais lembranças vêm à tona quando o narrador escuta a canção “Nada além”, um *rock* de sucesso das Vaginas Dentatas, que há muitos anos havia sido gravada por Dulce Veiga. Depois de encerrar a conversa com Márcia e marcar um novo encontro, no dia seguinte, o jornalista se despede e retorna ao seu apartamento. Já aqui há a sugestão de que o narrador conhece a cantora Márcia de outros tempos: “Então, eu não disse depois que a porta fechou, então eu também conheci você, *baby*” (p. 31).

Ao sair do estúdio, uma tempestade começa a armar-se. Enquanto corre e procura abrigo, o protagonista tem uma súbita visão da cantora Dulce Veiga:

Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor em direção de onde eu vinha, sem sorrir nem fazer gesto nenhum (...). Quando alcancei a esquina oposta, esperando o sinal abrir, tão próximo que podia ver o fio de pérolas no seu pescoço, do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá (Abreu, 1990, p. 31-32).

A citação acima, relativamente extensa, é importante para demarcar a ambivalência do focalizador da narrativa, o qual oscila entre o ceticismo crítico manifesto pela descrição da realidade das ruas de São Paulo e *outra* percepção da realidade, um tanto quanto “mística”, assinalada pela fenomenal aparição-desaparição de Dulce Veiga. Sentado sob a chuva, roçando seu corpo na terra molhada do parque, a qual “exalava um cheiro penetrante, secreto, íntimo como de sexo ou sono” (p. 32), o narrador recorda da primeira vez em que havia encontrado Dulce Veiga. Na pequena digressão que se segue a essa citação, a qual dá conta das reminiscências relativas ao primeiro encontro no narrador-protagonista com Dulce Veiga (p. 33-35), há a utilização do *italico* para marcar uma

dimensão espaço-temporal outra; não é apenas a de um tempo passado com relação ao presente do narrador-protagonista, mas também um espaço de devaneio e elucubração mental, no qual os cacos do passado vão sendo rearticulados, como maneira de tentar dar um sentido retroativo para os acontecimentos presentes.

Esses momentos de devaneio são indicativos de uma importante mudança na focalização. Ao passá-la para um domínio interno, torna-se possível a articulação de acontecimentos passados à luz dos eventos presentes. Há o estabelecimento de um *espaço de memória*, no qual as dúvidas acumuladas são reorganizadas, a partir dos cacos de reminiscências, e as relações diferenciais entre o eu e o outro são ressignificadas (Nora, 1986). Assim elucuba o narrador, dimensionando a sua compreensão do mundo à época da primeira entrevista com Dulce Veiga: “Naquela época, quando eu a conheci, costumava acreditar em tudo que me diziam. Eu era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus” (p. 33).

No caminho de volta para seu apartamento, outra vez o olhar do narrador dá relevo à heterogeneidade de tipos humanos que habitam o seu prédio, a partir de um olhar crítico sobre eles. Entre velhinhos, videntes, travestis adolescentes e michês argentinos, a questão da alteridade e da projeção performativa de uma identidade nacional entra em cena. O olhar do narrador, ao desnudar a privacidade dos diferentes andares de seu edifício, rui com a aparente homogeneidade que se oculta sob a identidade urbana e cosmopolita de São Paulo: “Só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares” (p. 37). De andar em andar, o narrador descreve a diversidade do cotidiano nos apartamentos do prédio onde vive: “No primeiro, cebola frita, feijão, mijo de gato, moravam as velhinhos tão idênticas com suas saias pretas e guarda-chuvas que eu nunca soubera quantas seriam, mas no mínimo uma meia dúzia” (p. 37).

No segundo andar moram os rapazes argentinos, sobre os quais recai uma pertença identitária que desloca a compreensão da brasiliade, na medida em que a dicotomia “nacional vs. estrangeiro” (enunciada no confronto da identidade nacional do protagonista com a identidade argentina desses rapazes) sugere uma identidade mais ampla, latino-americana, performativamente projetada: “Afundei naquele cheiro de suor de academia de ginástica, água de colônia barata e preservativos usados. O apartamento dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais” (p. 38). A heterogeneidade das identidades nacionais, colocadas sob a égide de uma latino-americanidade

continental, sugere a possibilidade da identidade na diferença: ao mesmo tempo em que compartilham uma identidade latino-americana continental, sugere-se a diferença inconciliável da pertença a comunidades imaginadas por ocasião dos quixotescos *recuerdos y quebrantos* dos rapazes: “Aos domingos, quando deviam sentir banzo da Calle Florida e não havia clientes, pela janela aberta era possível ouvir a voz de Carlos Gardel, *nostalgías de sentir junto a mi boca como un fuego tu respiración*” (p. 38). A problemática da pertença nacional em um contexto latino-americano fica mais aguda com a referência ao cantor Carlos Gardel, considerado um símbolo nacional na Argentina: Gardel, como se sabe, não apenas era uruguaião de nascimento<sup>3</sup> como ainda correm boatos de que houvesse sido homossexual. Por trás do que poderia ser uma simples referência cultural, se oculta outra complexa teia de referências, problematizadora não apenas da pertença nacional como também da premissa heterossexual que pauta as identidades nacionais latino-americanas de maneira ampla. A *hombriedade* atribuída ao estereótipo de homem pampeano, cristalizada na figura do *gaúcho*, faz água na referência ao fato de que os rapazes argentinos ganhavam a vida como profissionais do sexo, e também na sugestão de que grandes mitos da cultura popular levaram “vidas duplas”, ocultando sua real orientação sexual<sup>4</sup>.

No mesmo andar onde mora o protagonista, vive a vidente afro-brasileira Jandira: “Meu andar cheirava sempre a defumação. Não aquela das varetas indianas compradas em entrepostos naturais, mas outra mais espessa e barata, tabletes coloridos das lojas da Praça da Sé (...) Era o apartamento da minha vizinha Jandira”. Jandira é a sacerdotisa dos orixás e mãe de Jacyr: “De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara do Prince, nem uma gota de maquilagem na cara miúda de mico-leão, tinha se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacir-aquele-cafajeste” (p. 71).

---

<sup>3</sup> Alguns meses depois de ter redigido essa frase, o escritor argentino Pablo Pérez, em uma conversa pessoal em um café de Buenos Aires, esclareceu-me que, na verdade, a *jus solis* de Carlos Gardel é desconhecida por completo. A possibilidade de que ele fosse uruguaião é pleiteada pelos uruguaios, isto é fato. Também é fato de que ele era argentino somente por adoção, e que sua pátria de nascimento decididamente não era a Argentina. Algumas especulações sugerem inclusive que ele teria nascido na França, mais especificamente em Paris, e posteriormente emigrado para Buenos Aires, o que não passa, contudo, de uma especulação sem provas definitivas.

<sup>4</sup> Uma profunda reflexão sobre a desestabilização da masculinidade em contextos homossexuais no final do século XX é desenvolvida por Castiglia (1990, p. 207-221). Alguns importantes *insights* sobre esta questão, e que basilaram a leitura aqui proposta para a narrativa de Abreu, podem ser conferidos em Carrigan, Coneel e Lee (1997, p. 139-192).

A personagem Jacira (que aparece com a grafia *Jacyra* em *Onde andará Dulce Veiga?*) aparece inúmeras vezes em outros escritos de Abreu, em especial no conto “As quatro irmãs (psico-antropologia fake)”, publicado postumamente na revista *Sui Generis* (1996b, p. 22-23). Além do texto publicado em *Sui Generis*, e do romance *Onde andará Dulce Veiga?*, Jacira é mencionada inúmeras vezes nas *Cartas* (2002) do escritor. Entretanto, a primeira vez em que emerge nos escritos de Abreu é no conto “A verdadeira história de Sally Can Dance and The Kids” (publicado no livro *Pedras de Calcutá*), no qual “Jacira, a fera equatorial” aparece como o pseudônimo adotado por Selma Jaguarassu, depois que esta foge com o “Grand Circus Life Circus Est”. Em “As quatro irmãs”, Abreu conta a história mítica de Jacira, Telma, Irma e Irene. Essas quatro irmãs seriam como grandes “arquétipos” de diferentes maneiras de se viver a homossexualidade masculina. Jacira,

aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que se refere a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também Jaciras como ela (Abreu, 1996b, p. 22-23).

Telma, ao contrário de Jacira, é uma figura infeliz:

Ela bebe. Bebe para esquecer que poderia ser homossexual. O problema é que, exatamente quando bebe, mais exatamente ainda depois do terceiro ou quarto uísque, é que a Telma transforma-se em homo. Embriagada, Telma ataca. E dramaticamente na manhã seguinte não lembra de nada (Abreu, 1996b, p. 23).

As Irmas, por sua vez,

não são exatamente infelizes – pelo menos, não tanto quanto as Telmas, embora bem menos felizes do que as Jaciras – que aparentam ser e realmente são felicíssimas. Irma é aquela que todo mundo jura que é, incluindo a mãe, a irmã e a esposa (Irmas casam muito) – mas ela mesma não sabe que é. Não sabe ou finge que não (Abreu, 1996b, p. 23).

Finalmente, o autor descreve em sua “psico-antropologia fake” a *persona* das Irenes: “Tão assumida quanto a Jacira, ao contrário desta, a Irene não dá pinta” (Abreu, 1996b, p. 23). Segundo o autor, a Irene

é, sabe que é, mas não exibe nem constrange. Pode até usar brinquinho na orelha, dar alguma rabanada menos comedida, ou

mesmo – de brincadeira – referir-se a si mesma ou a uma amiga no feminino. Mas a Irene é tranqüila. Geralmente analisada, culta. Bom nível social, numa palavra – Irene parece serena com relação à própria sexualidade. Que é diversificada. Podem ter longos casos, morar junto, ou viverem certas idiossincrasias eróticas. Só gostarem de working class, por exemplo, ou de adolescentes, choferes de táxi ou estudantes de Física. Ou de Irenes como elas: são as Irenes lésbicas, bastante comuns e conhecidas, literalmente, como gays (Abreu, 1996b, p. 23).

Obviamente, essas quatro caricaturas podem sinalizar certo reducionismo com relação às inúmeras manifestações da homossexualidade masculina. Entretanto, o próprio autor modaliza seu discurso na última reflexão de sua crônica: “Segundo nossos estudos, Jacira que é Jacira nasce Jacira, vive Jacira, morre Jacira. No fundo, achando o tempo todo que Telmas, Irmas e Irenes não passam de Jaciras tão loucas quanto elas. E talvez tenham razão” (Abreu, 1996b, p. 23).

A ambivalência sexual de Jacyr é interpretada por Jandira como feito de Oxumaré, um orixá que encarna nas religiões afro-brasileiras o conceito de androginia à moda de um Orlando, pois vive seis meses como homem e seis meses como mulher, para depois voltar a ser homem por mais seis meses. Ao mesmo tempo, referências à música *pop* estadunidense também se fazem presentes, possibilitando a identificação de um contexto cultural marcadamente situado no tempo histórico. A superposição de elementos díspares, típica da estética *camp*, ao mesmo tempo em que critica as noções de representação e de valor absoluto, denuncia certa nostalgia, entendida aqui como “a saudade do que não foi vivido”, e uma recusa à melancolia pessimista, em oposição a uma escolha pelo sentimentalismo como forma autêntica de expressão, isto é, de “ser-no-mundo”<sup>5</sup>.

Ainda que seja possível averiguar a des-identificação do focalizador no que diz respeito à homossexualidade “máscula” dos michês argentinos ou à feminilidade transexual (mas também transitória e intermitente) de Jacyr(a), ele não percebe em nenhum momento esses modos de se vivenciar a homossexualidade masculina como abjetos. No mesmo edifício convivem pacificamente a masculinidade exacerbada dos garotos de programa argentinos e a instável e cambiante identidade de gênero de Jacyr(a), o que fica evidente quando, o protagonista descreve o seu encontro com

<sup>5</sup> Essas considerações sobre o imaginário *camp* estão baseadas no texto de Susan Sontag intitulado “Notas sobre o *camp*” (1987, p. 318-337). Sontag foi uma das primeiras filósofas estadunidenses a refletir sobre o imaginário homossexual.

o filho de Jandira: “Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr” (Abreu, 1990, p. 45). O protagonista, ainda que tenha notado o fato de Jacyr(a) ter coberto seu corpo com signos de feminilidade, insiste em chamar o jovem por seu nome masculino, o que desperta a ira do filho de Jandira. Todavia, cabe destacar que o fato de chamá-lo por seu nome masculino não implica uma negação ou uma retaliação da performance de gênero do jovem mulato<sup>6</sup>, mas apenas um descuido na maneira de lidar com a questão, ou ainda, uma falta de traquejo no manuseio dos pronomes de tratamento, no que diz respeito à instabilidade do gênero do seu/sua interlocutor(a):

Eu disse:

- A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.
- Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.
- Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra (Abreu, 1990, p. 45).

A performance de gênero de Jacyr(a) desestabiliza as cristalizadas identidades de gênero, tal como concebidas pelo protagonista, na medida em que Jacyr(a) se apresenta ora como homem, ora como mulher. Mesmo como um personagem secundário para o enredo do romance, quase bei-rando o anedótico, o livre trânsito de Jacyr(a) por identidades masculinas e femininas desperta a ojeriza das velhinhas de preto do primeiro andar, as quais, ao passarem por ele/ela, não o/a cumprimentam. Mais adiante, o narrador tece o seguinte comentário: “Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. *Olhei para ele, para ela.* Estava na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. *Parecia Jodie Foster em Taxi Driver, versão mulata*” (p. 46, grifos meus).

Ao hesitar em reconhecer Jacyr como “ele” ou como “ela”, o focalizador desestabiliza as suas próprias considerações sobre o que venha a ser o masculino e o feminino “legítimos” ou “naturais”. A percepção do focalizador, ao alicerçar sua legitimidade na voz do narrador, não apenas evidencia as falácias de uma rígida e monolítica matriz binária de gêneros mas também denuncia a abjeção sofrida pelos sujeitos que dela se desidentificam em suas tomadas de posição quanto ao gênero que irão

---

<sup>6</sup> Conferir, a esse respeito, Butler (1999b). Nesse livro, a filósofa estadunidense avalia o impacto de sua teoria da performatividade do gênero no jogo reconhecimento/desconhecimento de um estatuto ontológico para travestis, transexuais e outros sujeitos sociais que rompem, borram ou transitam entre a masculinidade e a feminilidade. Conferir também, a esse respeito, Butler (2004).

“assumir” ou performativizar. Em tal sentido, no que diz respeito à desestabilização dos gêneros, não será exagero afirmar que Jacyr(a) é, de longe, o personagem mais subversivo do romance. Sua oscilação entre o masculino e o feminino denota a precariedade de se pautarem as identidades (en)gendradas unicamente em um registro lógico-causal regido pelo sexo anatômico. Denota também a falência, ou ao menos os limites, de se dar conta da existência humana a partir de uma matriz binária de gênero: uma vez que o gênero de Jacyr(a) é incomodamente indeterminável a partir de sua genitália, isso leva ao questionamento da contiguidade entre *sexo anatômico* e *identidade de gênero*<sup>7</sup>. Na raiz da determinação do gênero de Jacyr(a) está a sua *performance de gênero*. E o que mobiliza cada uma das diferentes performances de Jacyr(a) senão o seu desejo?

A concepção de desejo que aqui está sendo articulada para dar conta das performances de Jacyr(a) não deve ser confundida com o senso comum que equaciona *desejo* com *libido*. A noção de desejo aqui mobilizada é aquela tal qual foi formulada pela filosofia hegeliana<sup>8</sup>. Uma vez que não cabe nesse momento uma profunda discussão acerca do conceito, vale ressaltar que se comprehende aqui o desejo como *desejo por reconhecimento*. O fator determinante para a constituição da identidade de gênero não é, pois, o sexo anatômico, mas o desejo por reconhecimento de Jacyr(a). Contudo, não há como pleitear uma liberdade total para a autodeterminação do gênero, já que as possibilidades de reconhecimento estão limitadas pelo rol de representações que circulam no mundo social. A oscilação entre as possibilidades de identificação com o masculino e o feminino aponta para um lugar instável de constituição identitária, fenômeno que se repete por ocasião da provisória identidade sexual do narrador. Seu reconhecimento da desidentificação de Jacyr(a), todavia, aponta para o fato de que há como interferir nesse rol de representações. Tal como afirma Zygmunt Bauman:

Compreender aquilo a que estamos fadados significa estarmos conscientes de que isso é diferente de nosso destino. E compreender aquilo a que estamos fadados é conhecer a rede complexa de causas que provocaram essa fatalidade e sua diferença daquele destino. Para operar no mundo (por contraste a “ser operado” por ele) é preciso entender como o mundo opera (Bauman, 2000, p. 137).

---

<sup>7</sup> Os efeitos teóricos dessa disjunção são avaliados por Judith Butler em *Bodies That Matter* (1993).

<sup>8</sup> Uma profunda discussão acerca do desejo no campo da filosofia foi elaborada por Judith Butler em *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France* (1999a).

Se a trajetória de Jacyr(a) perturba os regimes normativos da identidade de gênero, as posturas do narrador autodiegético com relação ao sexo e à afetividade desestabilizam outro binarismo: aquele que opõe heterossexualidade a homossexualidade. Alguns críticos reduzem o papel da problematização desse par opositivo simplesmente subscrevendo uma identidade bissexual para o narrador, realizando com isso um reducionismo da maneira pela qual o romance trata da questão<sup>9</sup>. Dois relacionamentos marcaram o passado do protagonista, um com Lidia, outro com Pedro. Esses relacionamentos emergem como recordações no curso desses sete dias ao longo dos quais a narrativa se estende, e são importantes para que se possa compreender a maneira por meio da qual o protagonista concebe sua própria sexualidade.

A relação do protagonista com Lidia não chega a ser explicitada, apenas insinuada. Dois momentos são cruciais para tal asseveração: no primeiro, há a menção ao fato de que o apartamento no qual o protagonista reside outrora foi de Lidia<sup>10</sup>; no segundo, o protagonista manifesta sua necessidade de varrer todos os vestígios de Lidia depois de sua ida – ao que tudo indica, sem possibilidade de regresso – para Diamantina, no interior de Minas Gerais<sup>11</sup>. Além disso, há também menção a detalhes de uma convivência cotidiana, como a frequência com que Lidia consultava a vidente (e vizinha) Jandira<sup>12</sup>, assim como a insistência – da parte de Lidia – para que o protagonista redigisse o texto dos volantes de Jandira<sup>13</sup>, os quais

<sup>9</sup> Vivaldo Trindade realiza uma leitura reducionista de *Onde andará Dulce Veiga?* ao afirmar categoricamente que “o protagonista é assumidamente bissexual, sentindo-se atraído tanto por Márcia quanto por Filemon, um colega de trabalho. E namorou Pedro”. Conferir Trindade (2006).. Ainda que o protagonista manifeste seu interesse sexual tanto por homens quanto por mulheres no decorrer da narrativa, ele nunca faz da bissexualidade uma possibilidade identitária fixa, um “nome” para a sua orientação sexual. A afirmação de que o protagonista sente-se atraído sexualmente por Márcia Felácio é também bastante questionável, uma vez que não passa de uma inferência interpretativa, posto que o romance não dá essa evidência textual. Cabe também distinguir os relacionamentos afetivos dos meramente sexuais: Lidia e Pedro foram relacionamentos marcantes na vida do protagonista, enquanto seu envolvimento com Filemon restringiu-se a um beijo roubado, e o intercurso sexual com Dora, a prostituta paraibana, não passou de uma relação sexual mecânica. Finalmente, há que problematizar a utilização de uma categoria como a bisexualidade, ela própria um campo de confronto político. O simples fato de que os sujeitos que ela supostamente denominaria questionam de maneira reiterada a sua validade como conceito analítico põe em xeque um uso acrítico da denominação no campo das identidades性uais.

<sup>10</sup> “há mais de ano, desde que Lidia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa” (Abreu, 1990, p. 38).

<sup>11</sup> “nas paredes que eu limpava de todos os vestígios de Lidia – Che Guevara, John Lennon, Charles Chaplin – havia apenas um *poster* gigantesco, quase dois metros de largura” (Abreu, 1990, p. 40).

<sup>12</sup> “Lidia não ia ao supermercado sem consultar Jandira, o oráculo da porta ao lado” (p. 39).

<sup>13</sup> “desde que, por insistência de Lidia, eu escrevera o texto dos tais volantes, Jandira decidiu que eu era uma-flor-de-moço e estava sempre tentando me ajudar” (p. 39).

anunciavam “os estarrecedores poderes de Jandira de Xangô” (Abreu, 1990, p. 39). As lembranças do passado com Lidia estão pontuadas por um ar de cotidiano enfadonho; o desinteresse do protagonista por notícias suas não apenas assinala esse enfado como também fornece o indício da oposição entre os sentimentos manifestos com relação aos ex-amantes Lidia e Pedro. Nesse sentido, é importante recuperar a reação do protagonista com a chegada de uma carta: “Comecei a abrir a porta. Embaixo dela, no chão, havia uma carta, o envelope debruado de verde e amarelo. Podia ser, tive saudade, esperança e duvidei, podia ser de Pedro” (p. 39).

Mas não: eram de Lidia, para desamparo do protagonista: “Peguei a carta no chão, olhei o remetente. Era Lidia, provavelmente falando outra vez de todas aquelas igrejas coloniais, paredes brancas, portas e janelas azul marinho, montanhas e vacas de Diamantina” (p. 40). A relação com Pedro é, indiscutivelmente, a mais intensa das relações vividas pelo jornalista, seja sob o ponto de vista sexual, seja sob o da intensidade e da profundidade dos sentimentos: “Quando anoiteceu, e começava a chover, eu lambi todo o seu corpo, virei-o de bruços e penetrei-o também. Como jamais possuíra nenhuma mulher real, nem mesmo Lidia, nenhum ser de fantasia, na palma da minha mão” (p. 115). Entretanto, à revelia da vontade do jornalista, certo dia Pedro simplesmente desaparece. Tempos depois, com um cartão e uma mensagem sucinta, Pedro põe um ponto final na relação ao descobrir sua condição de HIV positivo: “Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor” (p. 170), escreve Pedro no verso de um cartão-postal remetido ao ex-amante.

Dito de outro modo, o romance de Abreu sustenta como projeto político a autodeterminação sexual baseada no desejo. Não no desejo-libido, tal como concebido por Freud, mas sim no *desejo por reconhecimento*, tal como o comprehende a filosofia hegeliana, ou no desejo *pelo desejo do outro*, tal como concebido por Alexander Kojève (1947) e, de certa maneira, também por Jacques Lacan (1998). Apostava-se na projeção de um mundo cujas possibilidades de existência não estão fundadas na contiguidade causal entre dado biológico e identidade de gênero, mas pautadas pelo desejo por reconhecimento e pelas práticas sexuais. Em última análise, a constituição das identidades de gênero nos personagens de Abreu mina as bases de um mundo social pautado em um binarismo homem/mulher. Mais ainda, questiona a própria compreensão de uma categoria tal qual *identidade* como algo monolítico, sugerindo um entendimento mais plástico, mais fluido e menos totalizador dessa noção. Ao hesitar em aceitar uma identidade sexual pré-construída, o narrador de *Onde andará Dulce*

*Veiga?* articula uma proposta bastante desafiadora com relação às políticas identitárias, a qual mantém pontos de contato (mas também de atrito) com a crítica realizada por determinados setores dos movimentos de militância homossexual no que diz respeito aos regimes de autodefinição de identidade sexual.

Uma vez que o protagonista cumpre, ademais do papel de narrador, o de focalizador dominante, os valores por ele articulados são identificados a partir de oposições (ou concordâncias) entre suas próprias crenças e aquelas sustentadas por outros personagens, como Rafic, Alberto Veiga e Márcia Felácio. Destarte, o modo a partir do qual são apresentados os outros personagens e eventos permite apreender o lugar a partir de onde o focalizador articula seus valores e crenças.

A diversidade de referências culturais elencadas pelo narrador cobre um amplo espectro, abrangendo desde Roland Barthes, Pedro Almodóvar, Manuel Puig e Nelson Rodrigues, passando pelos mistérios do candomblé, do *tarot* e da astrologia, chegando finalmente aos vampiros de Anne Rice, ao cinema hollywoodiano e à música *pop rock*. A constituição desse narrador no entrecruzamento de tantas formações discursivas distintas é o que possibilita esse olhar atento à heterogeneidade da cultura nacional. Em *El beso de la mujer-araña*, de Manuel Puig, as referências à cultura de massa, ao cinema e aos antigos boleros estão a serviço da construção de uma feminilidade performativizada por Molina, constituindo assim uma projeção identitária mais ou menos coesa. Na obra de Abreu, o repertório de citações dessa cultura midiática funciona em outro sentido: ao invés de colaborar para a instituição de uma identidade monolítica, esses fragmentos dinamizam a pulverização de uma identidade nacional una por meio do desvelamento das fronteiras de raça, gênero e sexualidade.

A identidade paulista representa, metonimicamente, a identidade nacional brasileira. O projeto de desestabilizar esse *pluribus unum* cosmopolita termina por ruir com o projeto de uma suposta brasilitude monolítica, projetada simbolicamente na escrita literária. As margens internas da metrópole paulista, ao emergirem na narrativa, fazem também com que venha à tona uma fragmentação da identidade brasileira em muitos “brasis”. Latente, na primeira metade do romance, está a tese de que tais identidades sociais, a partir daí construídas, chegam muitas vezes a constituir universos monádicos, fechados sobre si mesmos, sem contato com os outros. À medida que o romance encaminha-se para o desfecho, o olhar do narrador não somente evidencia que tais “brasis” muitas vezes se interseccionam, como também sugere que essa natureza monádica das

múltiplas identidades sociais importa para a manutenção do poder das elites dominantes, sintetizadas na figura do personagem Rafic.

Rafic é um grande empresário, dono do *Diário da Tarde* e, há muitos anos, foi também um dos amantes de Dulce Veiga. Ao ler a crônica escrita pelo protagonista, resolve investir na “Operação Dulce”. Para isso, contrata o jornalista, que se dedicará, daí em diante (e exclusivamente) a descobrir o paradeiro da cantora desaparecida. Figura machista e anticomunista (mantém, orgulhoso, uma reportagem de capa do *Diário da Tarde* na qual o protagonista pode ler a manchete: “Comunismo finalmente extinto do país” [Abreu, 1990, p. 104]), no personagem Rafic ressoam os ecos de uma elite saudosa dos tempos da ditadura: “Militares moralizam o país” (Abreu, 1990, p. 105), lê o protagonista em outro recorte de jornal, emoldurado e pendurado próximo ao bar da casa do empresário. Assim o descreve o narrador:

Era um cinquentão grande, forte, de ombros largos e cabelos ligeiramente grisalhos contrastando, ensaiados, com as sobrancelhas cerradas e os bigodes negros. Usava um terno de linho branco, a camisa vermelha aberta exibia três correntes de ouro entre os pêlos negros abundantes (Abreu, 1990, p. 103).

Essa descrição, ao acentuar estereótipos da masculinidade heterossexual (camisa aberta, corrente de ouro, peito peludo à mostra) constrói Rafic como emblema estereotípico da masculinidade hegemônica em uma sociedade brasileira hegemonicamente patriarcal e heteronormativa. O grafite no muro do casarão de Rafic também corrobora a tese de que ele é uma metáfora utilizada para representar o poder das elites brasileiras:

Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso, mas insuficientes para ocultar o grafite no muro daquele bolo de cimento coberto de antenas parabólicas. Com spray vermelho alguém escrevera Turcão Bundão, bem ao lado de um enorme falo esporrando notas de cem dólares. Rico como era, não entendi por que ele não mandava pintar ou raspar aquele negócio. Mas talvez, fui pensando, talvez achasse excitante aquele falo, aqueles dólares (Abreu, 1990, p. 102).

A recorrência da águia como um símbolo gravado nos pertences de Rafic merece atenção. Ela está presente em um dos quadros da sala<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> “em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia nas mãos” (Abreu, 1990, p. 103).

no anel usado por Rafic<sup>15</sup>, no seu isqueiro<sup>16</sup> e na carteira<sup>17</sup>. A primeira associação entre a águia e o empresário diz respeito à origem ilícita de seu dinheiro, uma vez que a águia é uma ave de rapina, sugerindo furtivamente que tamanha fortuna foi erguida à base de *rapinagens*.

A insígnia da águia também sugere uma postura fortemente direitista. Cabe lembrar que a águia foi um dos emblemas mais caros ao ideário hitlerista durante a Segunda Grande Guerra. No decorrer das investigações da “Operação Dulce”, o protagonista aufere o fato de que, pouco antes de seu desaparecimento, a cantora estava envolvida com um guerrilheiro comunista, o qual mantinha estreitos laços com as milícias subversivas e com a luta antititular no Brasil. Assim, sugere-se no romance a possibilidade de que o desaparecimento de Dulce estivesse relacionado com a repressão, o que torna lícito inventariar uma relação entre o emblema da águia presente nos pertences de Rafic como uma metáfora dos resquícios do imperialismo estadunidense. Cabe lembrar que os Estados Unidos foi uma nação que apoiou o golpe militar brasileiro, colaborando com a máquina repressiva ao implementar técnicas de tortura da CIA nos anos de chumbo (Gaspari, 2002, p. 146). Rafic, desse modo, emerge não apenas como ícone masculinista e heteronormativo mas também como metáfora emblemática das classes dominantes brasileiras, as quais se aliaram ao poder vigente e aos interesses imperialistas estrangeiros em função da manutenção de seus próprios privilégios.

Logo após a publicação da crônica sobre o desaparecimento da cantora no *Diário da Tarde*, o jornalista recebe um buquê de flores, juntamente com um cartão, assinado por Alberto Veiga, ex-marido da cantora. Movido pela “Operação Dulce”, o protagonista marca um encontro para entrevisitá-lo. Com respeito à entrevista e aos motivos da separação, o narrador afirma: “Ele não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começara a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros” (Abreu, 1990, p. 130). Quando o protagonista encontra Alberto, agora diretor de teatro abertamente gay, ele está em pleno ensaio de seu novo trabalho, uma adaptação de *O beijo no asfalto*<sup>18</sup>, de Nelson Rodrigues (1990): “Eu co-

<sup>15</sup> “o anel de ouro brilhou no tampão do balcão. Tinha uma águia em relevo” (p. 104).

<sup>16</sup> “o isqueiro de ouro tinha uma águia cravada na tampa, igual à do anel” (p. 105).

<sup>17</sup> “meteu a mão no bolso, arrancou uma carteira de couro legítimo, com outra águia lavrada, abriu-a, tirou um monte de notas” (p. 108).

<sup>18</sup> No enredo da versão original da peça, um homem (cujo nome não é mencionado) é atropelado e encontra-se morrendo no meio da rua. Outro homem (Arandir) para e vai ajudá-lo, e, ao se aproximar, o moribundo pede um beijo. Arandir beija-o, e o anônimo atropelado morre em seguida. Um repórter oportunista (Amado Ribeiro) fica sabendo do corrido e publica uma matéria sensacionalista sobre o

nhecia bem o final de *O beijo no asfalto*, o sogro louco de ciúmes, revelando seu amor maldito (...), aplausos frenéticos, se houvesse público, depois de certa hesitação chocada. Mas eles não pararam" (p. 126). Alberto continua de onde Nelson Rodrigues parou, acrescentando uma cena a mais, descrita por Alberto como "a cena que Nelson Rodrigues não se atreveu a escrever" (p. 127). Para não recair em uma descrição de segundo grau, cumpre abrir espaço para o trecho no qual o narrador descreve a cena presenciada:

Achei que Arandir fosse simplesmente abaixar-se e beijá-lo, mas não. Lentissimamente, gestos provocantes como num strip-tease, ele primeiro tirou os sapatos, depois tirou também as meias, a camisa, os jeans. Quando pensei que fosse ficar só de cuecas, arrançou-as também e jogou o monte de roupas no praticável do homem grisalho. Tão nu como o outro jogado no chão, mas não era nem tão musculoso nem tão peludo, Arandir ajoelhou-se ao lado dele e circundou-o com o braço. Ficou passando a mão pelas coxas, pela barriga, pelos peitos salientes do outro. (...) Arandir curvou-se. Beijou-o demoradamente na boca. Achei que iam começar a trepar ali mesmo, mas as sombras chinesas aplaudiram. *Bra-vô!* Gritou alguém. No praticável de baixo, um homem grisalho soluçava, a cara enfiada na cueca de Arandir (Abreu, 1990, p. 126-127).

A releitura explicitamente gay da obra de Nelson Rodrigues por parte de Alberto Veiga encerra, dentro da própria diegese do romance, uma crescente postura de escritores e artistas contemporâneos: a releitura/reescrita subversiva de clássicos da literatura a partir de um ponto de vista subalternizado, o qual vai de encontro aos valores asseverados pela crítica hegemônica. Reescrevendo o final da peça de Nelson, acrescentando uma cena e investindo no destaque da representação da homossexualidade, o

---

fato (intitulada "O beijo no asfalto"), com o amparo do Delegado Cunha, responsável pela investigação do caso. Amado Ribeiro e Cunha sugerem que Arandir e o anônimo homem atropelado tinham um caso de longa data, e publicam essa versão dos acontecimentos na referida reportagem. A partir daí, todos começam a acreditar que Arandir e o homem atropelado eram realmente amantes, inclusive a esposa de Arandir, que até então acreditava cegamente no marido. Amado Ribeiro e o Delegado Cunha ameaçam a viúva do morto, de maneira que ela termina por confirmar o suposto relacionamento entre o seu falecido esposo e Arandir. Ao final da peça, ninguém acredita na versão de Arandir, que passa o tempo todo afirmando somente ter realizado a última vontade de um moribundo, e que este fato isolado não o tornava homossexual. Entra em cena então o sogro de Arandir (Aprígio), que sempre odiou o genro e nunca aceitou o casamento da filha. Na cena final, Aprígio declara seu amor enrustido por Arandir, assassina o genro e, em seguida, comete suicídio. O "final alternativo" acrescentado pelo personagem Alberto Veiga, e mencionado pelo narrador de *Onde andará Dulce Veiga?*, é acrescentado logo após o assassinato de Arandir.

gesto interpretativo de Alberto desloca o imaginário nacional ao reler o cânone da dramaturgia brasileira e afirmar explicitamente, em sua montagem de *O beijo no asfalto*, aquilo que Nelson Rodrigues apenas insinua.

A construção dessa postura abertamente gay de Alberto leva a pensar sobre os efeitos das políticas identitárias afirmativas. Diferentemente do narrador-protagonista, cujo receio em adotar uma identidade homossexual é permanente ao longo de todo o romance, Alberto investe no potencial político de um *locus* marcado pela constituição de uma identidade abertamente homossexual. A cena final de sua versão para *O beijo no asfalto* é sintomática dessa posta política, como pode ser observado na explanação que Alberto dá para o protagonista sobre a sua montagem: “A cena de amor entre Arandir e Arturo na verdade acontece apenas na mente erotizada do pobre Aprígio. Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos” (p. 128).

É compreensível o anseio de parte da crítica por tentar definir de maneira estanque a identidade sexual do narrador a partir de categorias monolíticas como, por exemplo, a bissexualidade. Contudo, isso acaba resultando em uma diminuição do papel de contestação articulado pelas identidades em trânsito de personagens como Alberto Veiga, Márcia Felácio, ou mesmo do narrador. Márcia Felácio contrai o vírus da AIDS de seu namorado, Ícaro, ainda em Londres, e apenas depois da morte do namorado ela inicia seu romance com Patrícia; somente depois de um casamento frustrado com Dulce Veiga é que Alberto “desfralda a sua homossexualidade” (p. 130); o próprio narrador, apesar de resistir à identificação com homossexual, manifesta seu desejo ora por homens, ora por mulheres, sem, no entanto, subscrever uma suposta identidade homo ou bisexual. Um desses momentos ocorre ainda na conversa com Alberto Veiga, durante o ensaio teatral, quando o narrador afirma: “Sem controlar, imaginei umas coisas muito taradas. Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual” (p. 130). O protagonista igualmente reluta em reconhecer-se como homossexual no diálogo travado com Márcia Felácio. Ela pergunta se ele é homossexual, ao que ele responde com um enfático “não sei” (p. 168). Pouco antes do *flash-back* no qual rememora Pedro, o protagonista contrata os serviços de uma prostituta paraibana:

Joguei o jogo de jogar o jogo, estilo Dalton Trevisan:  
- A fim de uma transinha?  
- Pode ser, quanto que é?  
- Ninharia, baratinho.  
- Quanto, gatinha?

- Quinhentos o instante, a hora mil.
- E a chupetinha gostosa?
- Seiscentos valeu?
- Valeu mas.
- No motel do Peixoto tem que pagar o quarto.
- Quem sabe em casa, maior astral. E mais barato.
- Mora só, tesudão?
- Fora Deus.
- Limpeza, em cima.
- Do lado, antes da praça Roosevelt.
- Oquei, sabe que você parece o garoto do Bom Brill.
- Bom Brill eu vou te mostrar.
- Du – vi-dê-o-dó.
- Como é o seu nome?
- Viviane na rua. Na real é Dora.
- Rainha do frevo e do maracatu<sup>19</sup>?
- Rainha até posso ser, mas o cu eu não dou não (Abreu, 1990, p. 110-111).

O protagonista e a prostituta Dora vão para o apartamento daquele, e segue ao diálogo anteriormente citado uma relação sexual rápida e mecânica. Logo após o gozo comprado, o protagonista passa a rememorar suas lembranças de Pedro. Nos encontros com ele, diferentemente do encontro com Dora, mais adiante descrita ironicamente pelo narrador como “a rainha do frevo e do sexo oral” (p. 110-120), mais do que o desejo sexual, havia uma espécie de afeto, algo mais profundo do que o desejo carnal por Dora, o que dá a essa relação com outro homem um caráter que extrapola o sexual ou a mera camaradagem entre homens: “O beijo de Pedro não era desses beijos de amigo bêbado, encharcado de álcool e cumplicidade masculina, carência ética ou desejo cúmplice” (p. 113). Há uma busca por uma relação mais verdadeira, independente do fato de ser tal relação

---

<sup>19</sup> Esta frase é uma referência à canção “Dora”, de Dorival Caymmi: “Os clarins da banda militar, tocam para anunciar / Sua Dora, agora vai passar / Venham ver o que é bom / Ô Dora, rainha do frevo e do maracatu / Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu! / Dora, rainha do frevo e do maracatu / Dora, rainha cafuza do maracatu / Te conheci no Recife / Dos rios cortados de pontes / Dos bairros, das fontes, coloniais / Dora, chamei / Ô Dora! / Ô Dora! / Eu vim à cidade / Pra ver meu bem passar / Ô Dora... / Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando pra cá / ora prá lá / Meu bem! / Os clarins da banda militar, tocam para anunciar / Sua Dora, agora vai passar / Venham ver o que é bom / Ô Dora, rainha do frevo e do maracatu / Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu!”. Ao realizar uma referência ao célebre compositor baiano, o narrador sublinha, uma vez mais, a heterogeneidade cultural brasileira, em oposição à visão de um Brasil urbanizado.

estabelecida com um homem, e não com uma mulher: “A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem” (p. 113).

Ao estabelecermos uma leitura comparativa entre o “jogo” do protagonista com Dora – “joguei o jogo de jogar o jogo” (Abreu, 1990, p. 110) – e “aquele jogo que não era jogo” (p. 115), que se dá entre o protagonista e Pedro, explicita-se o fato de que o investimento afetivo mais forte e verdadeiro do narrador-protagonista se deu com Pedro, e não com Dora: “Certa noite, talvez tivéssemos bebido demais, ou não bebido nada, talvez estivéssemos, eu e Pedro, exaustos daquele jogo que não era jogo, ele deitou na minha cama, me puxou para o seu lado. Eu rolei por cima, pelo lado, por baixo dele, morto de riso” (p. 115). Em oposição ao “jogar o jogo de jogar o jogo”, premissa que pauta a relação estabelecida com Dora, está a exaustão “daquele jogo que não era jogo”. Daí se pode subentender que o investimento na relação com Pedro, aparentemente apenas uma busca irrefreada pela satisfação dos instintos sexuais, revela-se *a posteriori* como a tentativa de uma interação emocional legítima, por parte do protagonista, para com outro sujeito.

Essas oscilações entre o sentir-se à vontade com outro homem em sua cama, explorando seu corpo, e a resistência à identificação com a homossexualidade apontam para uma maneira ambivalente de constituição da própria subjetividade de parte do narrador. A orientação sexual não é vista como a base fundacional para uma identidade social, mas como uma constituição provisória e instável, da ordem do contingente. Mais do que investir na ideia de uma identidade sexual, a aposta do romance volta-se para uma valorização das *práticas sexuais*, muito mais do que das *identidades sexuais*. A resistência (por parte do protagonista) em aceitar uma identidade sexual *prêt-à-porter* não se dá em função de uma postura homofóbica, nem mesmo em função de uma suposta complacência com as normas reguladoras heteronormativas, mas sim como um gesto a encarar a construção do eu como uma atividade *processual*. Isso fica evidente no momento em que o narrador reflete sobre os diferentes tipos humanos que estão, juntamente com ele, aguardando pela apresentação de Márcia Felácio e As Vaginas Dentatas: “Minha roupa branca encharcada de suor, as rosas brancas manchadas pela tinta preta do jornal. Filemon enfiava-se pelo meio dos andróides pós e prés – o único *durante* era eu” (p. 164). Rememorando o beijo dado por impulso em Filemon, um colega de redação do *Diário da Tarde*, o narrador ainda afirma: “Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual” (p. 164).

A relação problemática vinculando identidade homossexual e AIDS é de grande monta para a compreensão dessa resistência por parte do narrador. É sabido que, durante o final da década de 1980, a associação entre AIDS e homossexualidade foi tão forte que, durante um longo espaço de tempo, a doença foi chamada de “câncer gay” (Daniel e Parker, 1991). A luta política pela desconstrução dessa associação foi, em grande medida, responsável pela guinada nos movimentos sociais de gays e lésbicas que acabou abandonando ideais como a visibilidade de uma homossexualidade “bem-comportada” e passou a investir em posturas desestabilizadoras, questionando a própria validade de um par opositivo conceitual como heterossexualidade *vs.* homossexualidade (Sedgwick, 1990, p. 1-63), substituindo a categoria *identidade sexual* pela de *práticas sexuais*. O esforço para desvincular o *continuum* de categorias “AIDS – grupo risco – homossexualidade” é, ainda hoje, ponto de extrema relevância, tanto na agenda dos grupos homossexuais quanto na agenda das políticas de prevenção ao HIV-AIDS<sup>20</sup>. O único momento em que uma reflexão explícita sobre a condição homossexual é feita por Márcia Felácio e pelo protagonista é também o momento no qual Márcia confessa a ele sua suspeita de estar infectada pelo HIV:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. (...) havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço (Abreu, 1990, p. 168).

A tensão gerada pelo momento de enunciação da suspeita é potencializada pelo silêncio, uma vez que os grânulos indicam a suspeita da infecção. A soropositividade, por sua vez, abre espaço para a reflexão sobre a identidade sexual, vista a inevitável associação entre AIDS e grupo de risco, entre grupo de risco e práticas homossexuais e, finalmente, entre práticas homossexuais e identidade homossexual:

– Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, quase colados nos meus, e perguntou: – você é homossexual?

<sup>20</sup> “As relações entre homossexualidade e saúde, tanto nas ciências médicas, como na opinião pública, como o caso da AIDS pode demonstrar, têm originado preconceitos contra os homossexuais e permanecem como uma complexa questão a ser enfrentada individual e coletivamente” (Terto, 2002, p. 156).

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.  
- Não sei (Abreu, 1990, p. 168).

A resistência e o desconforto do narrador-protagonista em reconhecer-se em uma identidade homossexual não devem ser associados, todavia, com uma postura de “manter-se no armário”; o desconforto com a identidade homossexual surge também pautado nas práticas heterossexuais mantidas pelo jornalista. Isso implica simultaneamente, no breve “não sei” do protagonista: a) um questionamento a respeito da validade da “homossexualidade” (entendida como categoria identitária, estável, monolítica e autoevidente); b) um questionamento com relação à natureza de sua própria identidade sexual (a qual extrapola os domínios da homo e da heterossexualidade); e c) finalmente, uma recusa a essa suposta “fixidez” ou “estabilidade” das identidades sexuais pré-estabelecidas. Tal postura ecoa também nas palavras de Márcia Felácio, ao explicitar suas dúvidas e ressalvas com a ideia de uma identidade sexual pensada de maneira essencializada:

Márcia endireitou a cabeça.  
- Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais comprehendem melhor essas coisas (Abreu, 1990, p. 168).

Tal maneira de constituir a própria identidade sexual, caracterizada por hesitações, por recusas a identidades predeterminadas, por uma postura irônica e mesmo paródica frente aos comportamentos sexuais, e por uma moralidade que desafia os preceitos sociais pautados em uma heterossexualidade presumida, é que torna possível afirmar que o focalizador do romance está filiado a um modo *queer* de pensar as práticas sexuais e as identidades (en)gendradas. É aí que o diferencial do investimento crítico em uma categoria como a focalização emerge, permitindo escamotear pressupostos falaciosos como os de que o narrador configura *a priori* uma instância neutra de articulação discursiva. Dado ser uma função textual, o narrador pode até não estar, *explicitamente*, declinado na diferença de gênero ou de orientação sexual; contudo, a partir das escolhas e valores articulados pelo narrador, bem como por meio das modulações de seu discurso, é possível vislumbrar que contingências identitárias são refletidas pelo narrador.

No romance de Abreu, isso se revela a partir da perspectiva do focalizador, que se apresenta como um homem branco, do sul do Brasil, a

guiar suas práticas sexuais por um conjunto de pressupostos que desafia o binarismo homossexualidade *vs.* heterossexualidade, opondo-se ao caráter normalizador desse par opositivo. Se a epistemologia do armário implica sempre em uma desvantagem frente a um mundo hegemonicamente heterossexual, a hesitação e a fluidez revelam-se estratégicas nas negociações com outros sujeitos sexuais. Aceitar a identidade homossexual como uma identidade “menor” ou “minoritária” implica subordiná-la à heterossexualidade. Dito de outra maneira, ela perde seu caráter positivo de diferença e passa a ser a exceção que confirma a regra, isto é, o valor hierarquicamente superior da heterossexualidade, permitindo que ela tome o lugar de regra a partir da abjeção das outras sexualidades e práticas sexuais. Recusar tal binarismo, da maneira como o faz o jornalista anônimo de *Onde andará Dulce Veiga?*, significa investir politicamente na textualização da liminaridade das identidades sexuais, desestabilizando assim o caráter de autoevidência da heterossexualidade.

O conflito racial não apenas está retratado na obra de Abreu como também está superposto à abjeção sexual por ocasião da construção do personagem Jacyr(a). Ainda que não haja nenhuma evidência no romance que aponte Jacyr(a) a sofrer discriminações raciais, a hipersexualização da raça negra é mostrada no momento em que Jacyr(a) descreve o “negrão”, um homem potente e bem dotado que conhecia na noite anterior em um barzinho, sintomaticamente chamado *Quenia's Bar*: “Sabe aquele negrão de cabelo rastafari que fica sempre ali no Quenia's Bar? Aquele que vende fumo, diz que tem *vinte e cinco centímetros*, já pensou? Isso não é jeba, é uma jibóia” (p. 77). Nessa fala de Jacyr(a), a ratificação de mitos sexuais com relação aos homens negros também denuncia a homologia entre abjeção racial e abjeção sexual, uma vez que ambas sustentam-se em um mesmo argumento: *uma leitura que encontra no corpo* (seja na cor da pele, seja nas práticas性uais empreendida por esse corpo) *signos de animalidade e de anormalidade*.

Há também no romance, contudo, traços que apontam para uma assimilação de determinadas práticas da cultura negra como constituintes do patrimônio cultural nacional. A figura de Jandira de Xangô, por exemplo, é mostrada com reverência, ainda que com um pouco de descrédito por parte do narrador, uma vez que este descreve a “sacerdotisa dos orixás” como “o oráculo da porta ao lado”. Análoga à posição de poder alcançada pela pitonisa afro-brasileira graças ao conhecimento das tradições dos antepassados africanos, encontra-se Pai Tomás, funcionário do jornal *Diário da Tarde* e que, tal como Jandira, é respeitado pelos conselhos auspiciosos que dá a Castilhos, o editor-chefe da redação. *Onde andará Dulce Veiga?*

não sustenta a homologia entre abjeção racial e abjeção sexual como uma relação termo-a-termo. Entretanto, cabe ressaltar que as posições de poder e respeito conquistadas por Jandira e por Pai Tomás localizam-se em contextos subalternizados, de onde se conclui que o imaginário nacional brasileiro continua a delegar espaços sociais inferiores para homens e mulheres da raça negra.

Hugo Achugar, intelectual uruguai, afirma categoricamente que “se não tenho a liberdade de escrever o que me dá vontade, não faz sentido escrever (...) Em algum lugar, preciso defender a escrita como um espaço de liberdade” (Achugar, 2006, p. 22). Pensar a identidade de gênero como *performativa* permite pensar, ainda que metaoricamente, que performativizar um determinado gênero é *escrever socialmente um determinado gênero*. Obviamente, subverter o gênero por meio dessas paródicas *performances* do masculino e do feminino não soluciona completamente o problema. Pelo contrário, cria *novos problemas* a serem resolvidos. Se tanto o social quanto o histórico intervêm nos processos de significação do texto literário, pode o literário intervir no histórico e no social? Se o social está implicado no literário, cabe perguntar: poderia então a linguagem poética servir como lugar de investimento político de resistência, no qual a heteronormatividade pudesse ser contestada e subvertida? Por meio de quais estratégias tal investimento é tornado possível, e com que resultados?

No romance de Abreu, a narrativização das experiências vividas por um focalizador interno *a posteriori* desvela um investimento político diferente na busca pela autoridade narrativa. O escritor lança mão da experiência vivida pelo narrador-protagonista para legitimar os significados que este produz ao narrar sua própria história. Tal hipótese pode ser comprovada a partir de uma fala da personagem Dulce Veiga, depois que o jornalista a encontra, em Estrela do Norte: “Diga o que você quiser, faça o que você quiser. Não diga nada, se achar melhor. Minta, não será pecado. *Mas se contar tudo, não se esqueça de dizer que sou feliz aqui.* Longe de tudo, perto do meu canto” (p. 212). O narrador de Abreu, efetivamente, conta tudo, mas por quê? Mais do que o desejo de narrar a descoberta do paradeiro de Dulce Veiga, a cantora desaparecida, é o desejo de *contar a sua própria história*, e de ter sua identidade (ainda que precária e provisória) reconhecida por meio de sua narrativa, que o mobiliza em seu papel de narrador. Está implícito, nesse gesto, o desejo do narrador de ser reconhecido nas especificidades que o constituem como sujeito histórico por aqueles que lerão a sua história, no sentido de legitimar seu *modus vivendi*, a despeito das premissas heteronormativas da sociedade na qual vive.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando (1970). *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-ômega.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1996a). *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina.
- \_\_\_\_\_. (1996b). "As quatro irmãs (psico-antropologia fake)". *Sui Generis*, v. 2, n. 10, p. 22-23.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Cartas*. Organização e notas de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Onde andará Dulce Veiga?* 2. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- ACHUGAR, Hugo (2006). *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- BAL, Mieke (1997). *Narratology*. 2. ed. Buffalo: The University of Toronto Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2000). *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (1999a). *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. Columbia: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999b). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Undoing gender*. London: Routledge.
- CARRIGAN, Tim; CONEEL, Bob; LEE, John (1997). "Hard and heavy: toward a new sociology of masculinity". In: KAUFMAN, Michael (Ed.). *Beyond patriarchy: essays by men on pleasure, power and change*. Toronto: Oxford University Press.
- CASTIGLIA, Chistopher (1990). "Rebel without a closet". In: BOONE, Joseph; CADDEN, Michael (Eds.). *Engendering men: the question of male feminist criticism*. New York: Routledge.
- DANIEL, Herbert; PARKER, Richard (1991). *AIDS: a terceira epidemia*. São Paulo: Iglu.
- GASPARI, Elio (2002). *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HUTCHEON, Linda (2000). *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG.
- KOJÈVE, Alexander (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard.
- LACAN, Jacques (1998). *Escrritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LEAL, Bruno (2002). *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume.
- LEJEUNE, Phillippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

- NORA, Pierre (1986). *Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- PUIG, Manuel (1994). *El beso de la mujer araña*. New York: Vintage.
- RODRIGUES, Nelson (1990). "O beijo no asfalto". In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v. IV: Tragédias cariocas II. Organização de Sábatto Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). "Axiomatic". In: *The epistemology of the closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- SONTAG, Susan (1987). "Notas sobre o camp". In: *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- TERTO, Veriano (2002). "Homossexualidade e saúde". *Horizontes Antropológicos*, v. 8, n. 17, p. 146-166.
- TRINDADE, Vivaldo (2006). "Onde andará Dulce Veiga?", um pastiche noir". *Gatilho*, ano 2, v. 3.
- WITTIG, Monique (2002). *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 2002.

Recebido em outubro de 2011.

Aprovado em março de 2012.

#### **resumo/abstract**

#### **Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde andará Dulce Veiga?***

Anselmo Peres Alós

Este artigo tem como objetivo investigar como Caio Fernando Abreu simultaneamente constrói, representa e esfacela a ideia de identidades sexuais monolíticas em seu romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990). Usando ferramentas analíticas advindas da narratologia e dos estudos de gênero, esta leitura do romance de Abreu tenta compreender o papel dos entrecruzamentos culturais no que diz respeito aos modos de narração disruptivos no que tange às noções preconcebidas de identidade nacional/sexual brasileira.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*, ambivalência sexual, literatura brasileira.

#### **Gender and sexual ambivalence in Caio Fernando Abreu's fiction: a sidelong look about *Onde andará Dulce Veiga?***

Anselmo Peres Alós

This paper aims to investigate how Caio Fernando Abreu simultaneously constructs, represents and crashes the idea of monolithic sexual identities in his novel *Onde andará Dulce Veiga?* (1990). Using analytical tools from narratology

Anselmo Peres Alós

---

and gender studies, this reading of Abreu's novel tries to understand the role of the cultural crossings when it comes to the disruptive modes of narration of the readymade notions of Brazilian national/sexual identity.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*, sexual ambivalence, Brazilian literature.