

NO SONHO E NA ASTROLOGIA: O SEXO NAS ESTRELAS EM *TRIÂNGULO DAS ÁGUAS*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Guilherme Augusto da Silva Gomes<sup>1</sup>

*Recebido em 09/11/2017. Aprovado em 04/06/2018.*

**Resumo:** Este trabalho analisa as cenas sexuais homoeróticas da obra *Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu, a partir da materialidade da água presente em toda a narrativa e sob a perspectiva de Bachelard (1997). Ao observar obras de Caio Fernando Abreu é possível reconhecer um direcionamento na construção de personagens que primam por sua liberdade individual e é relevante na obra não só a questão do homoerotismo ou da bissexualidade dos sujeitos nos atos sexuais, mas na profundidade com que são narradas essas cenas, por isso, a questão do onírico. Parte-se da fluidez do desejo de Butturi Junior (2008) e são analisadas as cenas das três novelas, ou “noturnos” que compõem a obra: em “Dodecaedro” foram analisadas quatro cenas e destaca-se o sexo a três, a questão da masturbação e a sinestesia; em “O Marinheiro” há uma cena e destaca-se o onírico, a partir da embriaguez do narrador-personagem, além da sedução, das metáforas dos órgãos sexuais e o sexo como ruptura; em “Pela Noite” também há uma cena, com destaque para o sexo em espaço público, no clima de festa pela noite de São Paulo. O trabalho intenta provocar outros estudos que analisem as cenas sexuais homoeróticas na literatura brasileira, bem como do escritor em questão, expoente na temática homoerótica e notório na crítica literária.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. Homoerotismo. Sexualidade.

“gostaria que o livro fosse sentido assim. Como um murmúrio do rio, um suspiro do lago ou um gemido do mar” (Caio Fernando Abreu)

Gaston Bachelard tem se tornado um filósofo recorrente e bastante relevante para leituras de textos literários. Em *A Água e os Sonhos*, de 1997, ele não se atém apenas à materialidade, biologia ou química do elemento água, mas traz uma análise filosófica sobre a simbologia da matéria e sua relação com o ser humano. Por isso, sua filosofia é importante para o contexto de recepção e leitura da obra *Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1983. Inclusive o filósofo, na

---

<sup>1</sup> Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado em Licenciatura Plena em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e em Publicidade e Propaganda pela ESAMC Uberlândia (ESAMC). Cursa mestrado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pesquisando Literatura Brasileira na linha de pesquisa Literatura, Memória e Identidades.

introdução da obra, parte de análises literárias a partir de Edgar Allan Poe e lança mão de observações a respeito das imagens literárias e do simbolismo que surge delas.

Quando tivermos compreendido que toda combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética. Veremos também a profunda maternidade das águas. A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 1997, p. 15).

Compreender essa simbologia é primordial para as análises literárias, principalmente aquelas que levam em consideração as mitologias. Primeiramente, compreendendo um caráter feminino e fecundo da água. Em segundo lugar, visando esse percurso feito pelo filósofo sobre o jorro de vida que ela permite, uma vez que a própria presença da água por si só se torna uma possibilidade latente para que a vida ocorra. Um “nascimento contínuo”, um jorro de vida que a palavra, por si só, também permite.

*Triângulo das Águas* é constituído por três novelas<sup>2</sup>, ou “noturnos” a partir da denominação de Caio Fernando Abreu, a saber: “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite”. Essas novelas são narrativas nas quais o autor alude aos três signos ligados ao elemento água do Horóscopo Ocidental: Peixes, Escorpião e Câncer, respectivamente e nessa ordem. Segundo o autor, na apresentação, os arquétipos foram fundamentais para estruturar as histórias sob a perspectiva simbólica da emoção dos signos da água. (ABREU, 2005, p. 12).

Dessa obra foram selecionadas seis cenas sexuais homoeróticas para análise, quatro da primeira novela e uma de cada das duas outras, considerando que todas coadunam o propósito principal do livro, baseado em sua temática de fluidez, a partir da simbologia da água. Além disso, percebe-se a recorrência de imagens oníricas, astronômicas e de sinestesia para representação do ato sexual. As personagens que atuam nessas cenas primam por sua liberdade individual, no sentido de não necessariamente se encaixarem em relações monogâmicas ou baseadas no amor romântico. Muitas vezes elas participam de relações sexuais homossexuais, bissexuais e até mesmo com mais de uma pessoa, o que garante mais ainda uma possibilidade de associação com o onírico, ultrapassando os limites de espaço e tempo literários, propondo diversas leituras do mesmo texto.

---

<sup>2</sup>Massaud Moisés (2004, p. 361-369) define novela como um texto literário que se situa entre o romance e o conto, sendo menor que o primeiro e maior que o segundo. Ainda assim, trata-se de uma narrativa “multívoca” e que “ostenta pluralidade dramática”.

Interessante perceber que não somente as cenas sexuais ou as personagens estão em transição e fluidez constante, o próprio gênero também. Ao escolher o gênero novela, Caio Fernando Abreu opta por um caminho entre o conto – forma privilegiada pelo autor, uma vez que ele dedicou a maior parte de sua produção, contando com seis livros de contos – e o romance, ainda que o subverta. O dicionário de termos literários de Moisés (2004) prevê uma linearidade maior no tempo e no espaço da novela, o que não ocorre na narrativa de “Dodecaedro”, por exemplo, ou nas estruturas espaciais em que não há como definir se fazem parte do sonho ou da realidade do narrador-personagem de “O marinheiro”. Isso cria uma desestabilização ou, pelo menos, um campo menos sólido, ou mais líquido.

Atílio Butturi Junior (2008), em um artigo focado em analisar dois contos de Caio Fernando Abreu, discorre sobre os relacionamentos homoeróticos e as questões identitárias dos sujeitos representados na pós-modernidade. Interessa-nos o destaque para a fluidez enfatizada no campo do desejo: “Cada manifestação de desejo *same sex oriented* deve então ser discutida em particular configuração histórica sem jamais ter a pretensão de indicar limites ou certezas nesse terreno movediço chamado *desejo*.” (BUTTURI JR., 2008, p. 353).

Assim, podemos considerar essa visão de desejo para *Triângulo das águas*, ao perceber que os limites e as certezas não são o foco dessa obra. As cenas sexuais apresentam fluidez de desejos, rompendo com os limites históricos e sociais que os organizam: os discursos monogâmicos e heteronormativos, principalmente. Outro fator relevante e tratado no artigo supracitado é a pós-modernidade literária na obra de Caio Fernando Abreu, efeito criado também quando a “[...] orientação sexual e seus padrões podem ser substituídos por modelos não-cristalizados de entendimento da alteridade, diferença sobre a qual Abreu vai construir sua escritura [...]” (BUTTURI JR., 2008, p. 355), ou as “vicissitudes do desejo proibido”, conforme nomeado pelo crítico.

Em estudos realizados sobre *Triângulo das águas* ou nos quais a obra é citada, verificam-se diversas perspectivas de análise, ainda que, em comparação com as demais obras de Caio Fernando Abreu, essa seja uma das menos analisadas. Amanda Lacerda Costa (2008) traça um inventário das imagens arquetípicas ligadas à tradição da Astrologia em Caio Fernando Abreu. Sobretudo, são ressaltados o uso deliberado e a construção ficcional baseados em elementos astrológicos, mitológicos e simbólicos, pontos que pulsam na obra do autor facilmente reconhecíveis. Nessa trilogia das águas, o inventário astrológico não apenas é a base da construção das narrativas, mas o cerne das cenas sexuais analisadas, aliados à indecisão espacial e temporal que permite associar tais cenas ao onírico.

Destaca-se nesse trabalho de Amanda Costa (2008) o apanhado das produções teóricas sobre o autor na primeira década do século XXI, dez anos após a morte do escritor, no qual a autora salienta

os adjetivos lírico, subjetivo e emocional percebidos na obra de Caio Fernando Abreu. O enredo da primeira novela, “Dodecaedro”, faz alusão ao signo de Peixes e a diegese expõe doze personagens, confirmando a correspondência de cada qual com um signo do horóscopo ocidental e que constitui a figura geométrica título do conto, ou suas doze faces. Elas se encontram confinadas em um contexto de aprisionamento em uma casa, amedrontadas por uma constante vigília de cães que latem no espaço externo, um rancho às margens de um rio, a água materializada efetivamente na narrativa.

Os adjetivos levantados por Amanda Costa nos estudos sobre Caio Fernando Abreu podem também ser empregados às cenas sexuais do livro em análise e verificados no trecho retirado de “Dodecaedro”:

Sou a constelação da seta, repeti, e de repente ganhei quatro patas de cavalo plantadas sólidas sobre a terra, tronco ereto, entre as mãos humanas um arco distendido pronto a disparar a seta em direção ao céu. Senti os ombros dele se soltarem aos poucos, à medida que erguia a cabeça para me olhar. Colocou os braços em volta da minha cintura. Eu me curvei, para poder abraçá-lo inteiro. No mesmo momento que os acordes do piano começaram a se repetir frenéticos, sem medo algum nossas bocas abertas se procuraram. Houve nas línguas um gosto remoto das pitangas que colhíamos no caminho para o rio, depois o fresco abraço das águas envolvendo nossos membros, as gotas das lágrimas que eu bebia uma por uma ganhando lentas o mesmo gosto claro das pedras mergulhadas na sombra, poças de sol entre as quais brotava vez que outra uma descuidada flor amarela onde pousavam borboletas, essas de asas azuis transparentes, debruadas de ouro, então emergiríamos da água doce abençoados por ninfas e devas pisando descalços na terra quente de sol para subir a encosta cheia de espinhos até a cerca de arame farpado separando o abismo do caminho cercado de hibiscos que conduzia à casa de portas e janelas todos os dias escancaradas, porque era para sempre verão, em torno da qual nunca houvera nem haveria cães furiosos, latidos transformados nesse gosto vermelho de pitangas, salivas misturadas, quase negras de tão maduras. [...] Ricardo, como se finalmente disparasse minha seta incendiada em direção às estrelas, trazendo-te junto comigo, porque brilharemos ambos de fogo, mais que o teu sol, a caminho dos meus inúmeros satélites girando no infinito. (ABREU, 2005, p. 48-49).

Essa cena sexual é narrada pela personagem Pedro, arquétipo do signo de Sagitário, e realizada com Ricardo, arquétipo do signo de Leão. Ambos, segundo a astrologia ocidental, pertencentes ao elemento fogo. Além disso, é interessante perceber as imagens ligadas ao signo do narrador: a seta representa o símbolo de Sagitário e as quatro patas de cavalos aludem a Quiron, figura mitológica de centauro e também representativa do signo. Mais ao final da cena a voz narrativa confirma essa ligação com o elemento fogo, ao término do ato sexual (o gozo), usando as metáforas da “seta incendiada em direção às estrelas”, do brilho do contato desses signos de fogo, do sol de Leão e dos inúmeros satélites da constelação de Sagitário que, segundo dados do Observatório Astronômico da

UFMG<sup>3</sup>, ainda que não reflita sobre o planeta Terra, trata-se da constelação mais densa e brilhante, o centro da Via Láctea.

Aliado a isso, destaca-se o lirismo para narrar o início do ato sexual, marcado pelo sexo oral entre as personagens, ao disparar a seta em direção ao céu, podendo acessar uma metáfora do órgão reprodutor masculino que dispara em direção ao céu da boca do seu parceiro. O ato sexual tem sequência pela descrição da posição dos corpos narrados: o narrador com o “tronco ereto” se curva para abraçar e beijar o outro, enquanto seu parceiro erguia a cabeça para olhá-lo, além dos braços em volta da cintura. A sinestesia dessa cena também recebe destaque, pois enquanto há esse toque, o sabor do beijo com gosto de pitangas mistura-se ao som dos pianos. Tal estratégia atenua a descrição do ato sexual, tornando-o mais fluido e mais eufêmico, caso fosse descrito por uma linguagem mais referencial.

As demais imagens que ocorrem na cena estão todas relacionadas ao sexo entre os dois rapazes: a pitanga madura, a imagem da fruta pronta e no ponto da degustação acionada pelo gosto do beijo; a flor amarela recebendo o pouso leve da borboleta podendo ser lida como o toque sutil e leve entre os corpos; seres não humanos: deusas, figuras invisíveis para a cultura budista, e as ninfas, palavra vinda do grego que significa “noiva”, que são espíritos femininos na mitologia grega; o caminho de hibiscos, flores com o aparelho reprodutor masculino em forma de falo.

Outro aspecto fundamental para a leitura dessa cena sexual homoerótica é o ritmo. A cena é composta por 268 palavras, estas organizadas em um único parágrafo e apenas cinco períodos, alguns construídos por várias orações intercaladas e separadas apenas por vírgulas, como é o caso do período que começa com o gosto de pitangas nas línguas. Esse ritmo acelerado e fluido assemelha-se ao ritmo da atividade sexual e destoa do restante da narrativa, indicando, por meio de parágrafos maiores, mudança de ação no texto, pois as cenas sexuais são produzidas diferentemente das demais, que são formadas por orações mais curtas.

Então, o arquétipo dos signos de elemento fogo, a posição dos corpos, a confluência de elementos da natureza combinados com o ritmo dão o tom dessa cena sexual homoerótica narrada. Pedro, narrador da cena anterior, também participa de outra narrada por Linda. Interessante perceber, desde já, a repetição da fluidez na cena e a indiferença da narradora pelas pessoas envolvidas, tratando-se de uma cena sexual homoerótica com mais de duas personagens, que também foge dos aspectos normatizados para as relações sexuais (duas pessoas e sexos opostos):

---

<sup>3</sup> Ver: [www.observatorio.ufmg.br/dicas03.htm](http://www.observatorio.ufmg.br/dicas03.htm). Acesso em: 08 maio.17.

Júlio apagou a luz. No escuro, não nos importávamos de pisar nos cacos, procurando pelo espaço os membros suados dos outros. Uma língua molhada, quem sabe a de Martha, entrou pela minha boca, ao mesmo tempo em que eu sentia os pêlos molhados de um peito de homem, talvez o de Pedro, colado às minhas costas. Eram da bacia que os movimentos surgiam, subindo pelo ventre, eriçando os bicos de meus peitos para alcançar o pescoço que eu jogava para trás, afastando da testa os cabelos suados. Preciso de um peso de homem sobre meu corpo, preciso de um membro duro de homem para umedecer em minhas entranhas esse vazio áspero que me faz sempre dançar e dançar, como possuída por alguma força estranha que reage sem cessar à imobilidade da morte. E no entanto, toda a ferocidade que eu provocava sem querer continuava sendo beleza e equilíbrio, porque talvez nada mais nos restasse naquela casa cercada por cachorros loucos senão amar uns aos outros. Mesmo como animais. Da selvageria, então, em vez da doçura, arrancaríamos nossa gota dourada de sol. Deitada na mesa, coxas escancaradas, puxei Pedro sobre mim. Como uma balança desequilibrada que pende de repente para um dos lados, Ricardo acendeu a luz. Vi primeiro Ísis, os enormes seios nus derramados sobre uma caixa vazia de bombons, a mão estendida para mim. O coração de Pedro batia forte contra o meu. Voltei a ouvir os sons do piano no disco que eu colocara na sala e não sei por que, olhando o chão repleto de cacos de louça coloridos, pedaços sujos de chocolate, gotas de sangue, peças suadas de roupa, percebi que a noite tinha descido completamente. (ABREU, 2005, p. 38-39).

De pronto, há que se considerar a relação de luz e sombra da narrativa. A luz representa a visão dos olhos, a claridade que permite o ato de enxergar, do contorno dos corpos e da identificação das pessoas. A sombra, ou a penumbra, rompe esses limites. Quando a visão é interrompida, os corpos se encontram, não importando de quem, mas o ato sexual em si que é praticado nessa cena. Não importa a dor ou a fragmentação dos indivíduos, representada pelos cacos quebrados, apenas é relevante o contato e o encontro dos corpos, a partir do que descreve a narradora.

Diferente da cena anterior, essa narrada por uma voz feminina é menos metafórica e, por conseguinte, mais referencial. Linda descreve fielmente cada ato: o beijo, seguido pelo desejo de penetração, a selvageria do desejo e a interrupção com o acender de luzes. As metáforas são poucas, apenas a do vazio que faz dançar, ou a falta do sexo; a da balança desequilibrada, em um ato sexual com mais de um parceiro, nesse caso, indica o desejo maior por uma pessoa do que por outra.

Dois outros fatores devem ser observados nessa cena. O primeiro é a suspensão temporal. Não há indicação de quanto tempo tenha durado. Ao mesmo tempo, a relação de luz e sombra pode ser metafórica, uma vez que a narradora só percebe que a noite desceu completamente ao término da cena. Caso o ato sexual tenha começado antes de anoitecer, indica mais ainda uma relação metafórica, pois, do contrário sido uma cena muito rápida e fugaz. Como o texto não indica essa temporalidade, a ambiguidade cria subjetividade. Importa que a escuridão, ou a não visão das pessoas, aciona o desejo carnal e animalesco, conforme descrito por Linda. Em segundo lugar, destaca-se a sinestesia da cena

que aciona os cinco sentidos: os sons do disco, os toques dos corpos, a escuridão que cega o olhar, a presença do chocolate sujo (de sangue ou fluidos corporais), e as roupas suadas.

Além da sinestesia recorrente nas duas cenas já descritas, o lirismo e as metáforas mais contundentes na primeira e o referencial direto das ações da segunda, as duas cenas têm em comum a liberdade dos corpos. Não há uma descrição de como são esses corpos, apenas a indicação do gênero das personagens, a partir dos nomes, ao mesmo tempo em que não se pode afirmar se são cisgêneros ou pessoas trans. Essa leitura pode ser feita a partir de Fábio Figueiredo Camargo (2011), que analisa as representações dos corpos homoeróticos na prosa brasileira a partir da década de 1970 e, ao explicar sobre a década de 1980, recorre a Caio Fernando Abreu e destaca os corpos homoeróticos a partir de *Morangos Mofados*, anterior ao *Triângulo das águas*.

Entretanto, o crítico não afirma que os corpos são libertos, mas indica que há uma tendência de se descrever esses corpos mais libertos que anteriormente, verificada principalmente pela interrogação no subtítulo “O corpo liberto?” (FIGUEIREDO, 2011, p. 138).

Pode-se considerar, então, que a partir dessas cenas analisadas, quando os corpos pouco importam (ou quando se omite a descrição deles), amplia-se a noção de liberdade, deixando a cargo do leitor as inúmeras possibilidades corporais, especialmente em “Dodecaedro”. Esse ensaio sobre a liberdade dos corpos é metaforizado pela 13ª voz como o sexo sendo uma dança. A 13ª voz faz narrativas curtas, denominadas “fragmentos”, que antecedem às narrativas das personagens da novela. São aforismos que se relacionam com a cena que segue. O fragmento que metaforiza o sexo como dança vem antes da narrativa de Linda:

Ele sabia dançar. Era bonito dançando. Mandavam sempre que repetíssemos, talvez para que os outros aprendessem a beleza. Ou mais cruéis: para que ele mesmo percebesse como eu já não conseguia dissimular o desejo de tocá-lo. Um dia, toquei. Mas sem cuidado. Como numa pirueta errada. Sem sentir, você calcula mal alguma coisa no passo e, em vez do vôo, vem a queda. O ridículo é que só no chão você percebe que caiu. Então é tarde demais. Mas havia um esboço de prazer quando nos tocávamos, na dança. E o próprio prazer, aquela noite. Gritos de gozo, mordidas, pêlos melados da porra do outro. Disse a ele que conhecia o gosto. (ABREU, 2005, p. 36-37).

Essa imagem de dança parte do desejo do toque, o corpo no narrador anseia a dança para tocar o corpo do outro. O toque de desejo é representado no excerto como uma pirueta errada, que para o narrador deveria ser sutil, mas que acaba por revelar seu desejo. A pirueta é um dos movimentos mais clássicos da dança e pode ser realizado individual ou com a ajuda de um/a parceiro/a. Quando é com outra pessoa, esse movimento deve ser certo e a entrega dos parceiros deve ser verdadeira. Quando

bem realizado, alcança um voo, quando não, a queda. Tais observações também são relevantes para o ato sexual e, por isso, a metáfora se concretiza.

A dança pode ser lida como essa liberdade dos corpos que permitirá o toque e depois o ato sexual, ou apenas um ato de prazer, conforme segue na cena. A voz indica a lembrança de uma noite de sexo e o gozo. Tal lembrança não se atém ao ato sexual em si, mas ao ápice dele: o gozo acionado pelo toque entre dois corpos, ou um passo de dança perfeito acionado pelo gosto conhecido do narrador, mais uma imagem sinestésica de toque e sabor.

Eulália Isabel Serpa dos Santos Coelho (2006) ressalta a busca do Outro e do Não Eu como um dos eixos das narrativas de Caio Fernando Abreu. Isso que também foi constatado pela autora a partir de *Morangos Mofados* pode ser visto na próxima cena sexual, ainda de “Dodecaedro”. Ela é narrada por Marcelo, arquétipo do signo de Escorpião (considerado o mais sexual do zodíaco), e culmina em uma masturbação. Para o narrador, não é necessário o toque de ninguém, a fantasia se sobrepõe ao contato com outros, sendo ele suficiente para si.

O cheiro de ervas verdes do corpo de Raul misturou-se ao cheiro de suor do meu próprio corpo. Eu tinha estado o dia inteiro na horta, sem camisa, embaixo do sol. Eu trazia no bolso o primeiro tomate maduro. Com uma das mãos, forcei meu amigo a ficar de frente para mim, muito próximo. Com a outra, tirei de bolso o tomate maduro. Ele me olhava sem compreender. Ouvi um dos cães uivando, perto do poço, pensei, e antes que o uivo terminasse e outro cão começasse então a uivar, entre talvez o primeiro e o segundo uivos morde muitas vezes a boca dele, interrompendo-me apenas para repetir que estávamos perdidos. Então senti uma presença macia às nossas costas. Me volvei rápido, ainda a tempo de perceber as fitas das sandálias de Anafís afastando-se leves para não serem vistas. Empurrei Raul contra a mesa. Corri para o quarto. Foi tudo sôfrego, urgente. Tentei me concentrar somente em um corpo, um rosto, um sexo, mas os doze sobrepunham-se, inclusive o meu, sem ordem, no ritmo do gesto sem controle. Agora sinto os pêlos melados entre as coxas, na barriga, o leite branco no umbigo. Provo esse meu gosto espesso, adocicado. Depois o misturo — com nojo, com alegria, com fome também — aos grãos maduros do tomate que acabo de morder. (ABREU, 2005, p. 25-26).

Pungentes nessa cena são o desejo e o tesão. Raul aciona o desejo a partir do cheiro e do beijo de Marcelo, mas, ao se masturbar, não há um desejo direto ou o estímulo a partir de uma pessoa apenas. Todas elas estão presentes em uma orgia imagética do narrador com um “ritmo do gesto sem controle”, ao mesmo tempo ele mesmo se basta. O gozo desse narrador importa mais que o toque ou o Outro. Então, a partir do que Isabel Coelho constatou como eixo temático, lê-se essa cena como uma busca incontrolável daquilo que seja alheio a si mesmo, porém apenas no contato muito íntimo e pessoal com seu próprio sexo é que esse “ato sexual” se realiza.



A metáfora do tomate é importante para essa cena sexual e de desejo. A partir de Jean Chevalier (2009, p. 887), entende-se esse fruto como feminino, representação do desejo, da fecundidade, sem contar que faz parte de rituais bamaras em que os casais comem o tomate antes de unir-se. Valendo-nos dessa simbologia, vemos o desejo do narrador em unir-se sexualmente com Raul, realizado assim com a masturbação e o gozo, representado pelos grãos maduros que ele come sozinho. Ainda é relevante ressaltar a cor de um tomate maduro: vermelho, diretamente relacionado ao desejo, paixão e excitação. E novamente a imagem de um fruto maduro para a representação do desejo – como o das pitangas –, do gosto e dos sentidos em confluência para representar o sexo.

“Dodecaedro”, portanto, destaca-se pela grande presença de cenas sexuais homoeróticas, deslocando o lugar do sexo tradicional, apresentando a masturbação, o sexo e o *ménage à trois* como diversas possibilidades dos corpos naquele espaço de clausura. Ainda há a forte representação astrológica das personagens e seus arquétipos, a sinestesia, as metáforas ligadas aos astros e à natureza, mais especificamente aos frutos maduros. Já na segunda novela, “O marinheiro”, há apenas uma cena sexual com uma sequência descritiva muito longa e que relacionamos ao espaço do sonho.

A novela “O marinheiro”, dedicada ao signo de Escorpião, expõe o conflito de um sujeito que, pela representação do espaço da sua casa, vive um embate a partir da ruptura com uma pessoa que ele representa na figura de um marinheiro. A narrativa é baseada no espaço da casa, na qual a própria vida do narrador é representada pelo modo de descrição da casa e sua interação com ela, portanto, tumultuada, sombria e em completa desordem.

Bachelard (1997) destaca essa relação entre imaginação e matéria que permite acessar o caráter onírico da água:

A imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imagens materiais da terra e do fogo. Uma psicanálise das imagens da água, portanto, raramente é necessária, já que essas imagens se dispersam como por si mesmas. Não enfeitiçam um sonhador qualquer. [...] Então a força poética, que era insensível numa poesia dos reflexos, aparece repentinamente; a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se. E eis que o devaneio materializante, unindo os sonhos da água a devaneios menos móveis, mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade. (BACHELARD, 1997, p. 22).

Observam-se esses “devaneios menos móveis, mais sensuais” na cena sexual encontrada em “O marinheiro”, principalmente na água representada: a do mar. Trata-se de águas mais profundas, mais intensas, mais agitadas e que propiciam essa mesma materialidade na narrativa. Na cena sexual dessa novela, também escrita de forma bastante lírica, são acionados vários referenciais mitológicos,

principalmente antes do ato em si. Assim, consideramos essa descrição toda como fazendo parte da cena, uma vez que ela cria o clima e o ambiente narrado para que ocorra o sexo:

Pairava sobre brasas incandescentes espalhadas pelo piso do quarto. Para não pisá-las com seus pés brancos precisava agitar as asas com algum esforço, mantendo-se em levitação, acima do fogo. Ele batia as asas suspenso sobre as brasas, um pouco ridículo. Tive vontade de rir, mas como uma ventania súbita tivesse invadido a casa, eu disse que tinha velas e mostrei a porta do banheiro. Conhecia aqueles ventos. Armavam-se de repente além do contorno dos edifícios que eu via da janela do segundo quarto, depois desabavam paredes adentro, soprando por todos os cantos os fiapos dos montes de palha, as contas, as tiras coloridas. Dentro do banheiro havia uma moça de ombros nus cobertos de sardas, olhos pintados de preto, boca muito vermelha, seios expostos como duas pêras maduras, as pontas levemente avermelhadas de onde sobressaía o bico mais escuro que devia prendê-los à árvore. Quis tocá-los. Cheguei a estender a mão. Foi quando vi a cauda úmida de peixe emergindo da banheira para elevar-se, verde brilhante escamoso contra os azulejos brancos. Ela sorria para mim, sereia, me convidando, Ulisses. Como uma visão, mas eu sabia que não era nenhuma das imagens libertadas do buraco negro da memória. Quando tentei tocar seus seios claros, respingados de sardas, senti o vento das asas batendo do anjo preso no segundo quarto a me comprimir contra a parede de corredor estreito, e logo depois o interior sedoso de uma capa negra com dois caninos agudos de vampiro dentro de lábios descorados abertos num meio sorriso, aproximando-se lento das veias da minha garganta. Quis senti-lo assim, macio assassino penetrante agudo suculento afundar os caninos na minha carne. Cheguei a inclinar de leve a cabeça sobre o ombro, oferecendo o pescoço para que me tivesse mais fácil. [...] (ABREU, 2005, p. 90-91).

Interessa perceber que ainda que a narrativa seja baseada na simbologia da água, o próprio elemento da água do mar não está presente, mas aquilo que se relaciona com ela. Assim, verifica-se, inicialmente, a presença de três seres não humanos: o anjo, ser celeste e espiritual com suas asas enormes faz ventar e comprime o narrador contra a parede levitando acima do fogo e além das brasas, gerando um contraste com o vento que vem do mar; a sereia representa os perigos do mar e a sensualidade, as armadilhas, o encanto e o feitiço; o vampiro que, do mesmo modo que a sereia, ceifa a vida de sua vítima, alimentando-se do seu sangue. Toda essa sedução com esses seres míticos e extremamente sedutores criam o clima para a cena sexual do narrador com o marinheiro.

Ao falar da sereia, o narrador se nomeia Ulisses, não podendo deixar de dar destaque a essa notória personagem da literatura, grande navegador e guerreiro épico. Logo, apesar da esperteza, no episódio do Canto das Sereias, da *Odisséia* de Homero, Ulisses se entrega ao canto, mas não o faz sem a precaução de evitar o perigo de sua morte.

Na sequência dessa cena, o narrador afirma que o vinho está quase no fim. Não é dita a quantidade de vinho ingerida, porém antes também já havia bebido rum e conhaque, logo, conferindo uma embriaguez naquele ponto da narrativa. Interessante a alusão ao vinho, uma vez que ele é a

bebida dos deuses, usada desde a antiguidade para rituais religiosos e pagãos, sem contar que Dionísio (Baco) representa fertilidade, alegrias profanas e expansão. É sugerido o estado de embriaguez e, devido a isso, não se pode afirmar nem que a presença desse marinheiro com quem se realiza o ato sexual seja real, nem que seja um sonho.

Entretanto, um estado onírico é possível de ser lido, seja ele criado por sonho, fantasia ou apenas a lembrança de uma experiência sexual com outro homem, a quem ele personifica como marinheiro, a figura do viajante do mar que o fez apaixonar-se e depois o abandona. A partir daí, segue a cena sexual de “O marinheiro”.

Ao pé da escada ele me espera, braços abertos, parado sobre o tapete. Tem o peito largo, sinto, ao afundar de encontro a ele essa parte minha sem forma a que acostumei chamar de face, seus braços podem dobrar-se apertando minhas costas enquanto sinto seu cheiro, esse cheiro espesso de sal, algas, corais, medusas, águas-marinhas. Quero perder-me nele, como o que nunca terei, mas quando fecho também meus braços em torno de suas costas, aproximando-o de mim para que nossos dois corpos se confundam, para que nossos cheiros se misturem, para que pelo menos por um segundo sejam, eu, ele, uma coisa única, minhas mãos apertam o caule estreito e áspero de uma palmeira. Um vento qualquer faz com que seus galhos balancem. Quando balançam então é como se eu visse o céu, planetas, cometas, constelações, objetos não-identificados, essa palmeira nua estendida contra um céu cheio de estrelas, lunar crescente às tuas costas, quero dizer, Aldebarã logo abaixo, Vega à esquerda, Arcturus acima, basta estender a mão. Resta no ar o sal perdido de uma distante maresia, no limite dos dedos, e em cada uma das extremidades uma estrela de sete pontas iluminadas, dez rubis incendiados como a lágrima na face do Cristo que perdi no dia em que a luz cessou. (ABREU, 2005, p. 91-92).

Logo no início destaca-se a descrição do corpo do marinheiro, bastante másculo e que atrai o narrador abraçado pelas costas. A partir daí, o toque e o cheiro se confundem, novamente mais uma sensação sinestésica que aciona o sexo. A metáfora para o órgão sexual masculino nessa cena é feita com uma imagem da praia, mais especificamente “o caule estreito e áspero de uma palmeira”. É relevante observar que a palmeira está nua e se estende contra um céu estrelado e isso pode ser lido como o contato sexual dos corpos. Esse toque aciona o vento e a desestabilização do espaço e permite a metáfora do céu cheio de estrelas.

A metáfora dos galhos da palmeira que balançam indica a atividade sexual em si, o movimento dos corpos, ou da mão que excita, ou masturba, o outro, e o faz ver as estrelas. São citadas três constelações: Aldebarã, estrela mais brilhante da constelação de Touro; Vega, estrela mais brilhante da constelação de Lyra, e forma com duas outras estrelas o Triângulo de Verão; e Arcturus, estrela mais brilhante da constelação Boieiro. Essas referências colocadas na narrativa podem ser lidas como a explosão de luz no contato sexual e na cena homoerótica narrada, além da imagem do rubi, pedra

vermelha. E ao mesmo tempo em que está no céu, o ato se dá no alcance da mão estendida. Ainda há, ao gozar, a confluência das imagens: a estrela de sete pontas iluminadas, sete sendo um número que representa a perfeição (dias de criação do mundo, cores do arco-íris, pecados capitais etc.); e a evocação das lágrimas de Cristo, raras, e a representação do sentimento de sofrimento perante a agonia da morte iminente.

Além da repetição de algumas metáforas presentes no conto anterior, como a cor vermelha e a sinestesia da cena, em “O marinheiro” destaca-se a luz que emana do ato sexual homoerótico e da presença das estrelas que levam o sexo ao céu. Além disso, no fim de tudo, anoitece e esvai-se a presença do outro.

Na base da escada, no centro da sala. Anoiteceu. Encosto o topo de minha cabeça de ralos cabelos contra o tronco seco da palmeira. Depois choro. Quase sem som. Como nas canções de miúdos arquejos, um estremecimento que faz o peito vibrar, elevando-se até os ombros. Sobe pela garganta, atinge os lábios, alcança a testa comprimida contra a palmeira como se quisesse ferir ou perfurar a si mesma. Ergo meus braços. Mesmo na ponta dos pés não consigo alcançar as palmas altas que balançam ao ritmo do vento vindo talvez de outras terras, mas certamente do mar presente nesse ar salgado que me faz contrair os olhos como antes, quando descia as escadas para abrir a porta. (ABREU, 2005, p. 92).

Há aqui novamente a imagem da noite inaugurando um fim. Em “Dodecaedro” essa mesma imagem representou o fim do ato sexual. Em “O marinheiro” representa, além do fim da cena sexual, marcada por um choro em silêncio, uma voz que teima em sair para ultrapassar a dor da despedida. Essa dor é marcada pela incapacidade de alcançar a palmeira como outrora; os ventos fazem ir embora a lembrança, ou o Outro, quando a porta é aberta. Isso sinaliza a ruptura do narrador com o sofrimento de perda do marinheiro e dispara a virada da novela, quando o narrador passa a reorganizar a sua casa (ele mesmo) e o sujeito permanece e se transforma, culminando o fim da narrativa com o incêndio de sua casa e todas as coisas que esta contém; o narrador se torna marinheiro, e, de mãos vazias, começa a navegar.

“Pela Noite” diverge de todas as outras constantes de *Triângulo das águas*, principalmente devido ao espaço. A narrativa começa por si só com uma possibilidade de ato sexual. Na casa de Santiago, Pérsio o visita e ambos dialogam sobre músicas, cinema e o espaço da casa se torna insuficiente para a aventura sexual que se esboça, ou a sedução: sair de casa se torna importante. Após o contato das personagens, a confirmação de que são personagens construídas para a noite que viveriam – Santiago e Pérsio não são os nomes reais das personagens –, elas saem para a rua, vivem uma noite regada a álcool e inúmeras baladas pela noite de São Paulo, cidade onde chove muito, a presença material da água nessa narrativa.

Luiz Fernando Lima Braga Junior (2014) trabalha com a questão das identidades homoeróticas nos contos e romances de Caio Fernando Abreu. Mais que destacar a questão do homoerotismo, como feito por José Carlos Barcellos (2000), e a questão da ficcionalização da AIDS/HIV nas narrativas do escritor, como Marcelo Secron Bessa (2002), o crítico traz questões importantes:

No universo homoafetivo, são possíveis e desejados os olhares trocados, as palavras subentendidas ou intencionalmente suspensas, de modo a favorecer o surgimento de uma constante ansiedade pela aproximação do Outro. O ato sexual em si, mesmo que sua sombra permeie cada discurso homoafetivamente construído, não precisa necessariamente ser consumado. (BRAGA JR., 2014, p. 24).

Essa constatação é importante não apenas para as cenas analisadas neste trabalho, mas para entender algumas questões que permeiam a crítica de Caio Fernando Abreu no que tange às representações autoficcionais do autor e temas relacionados à AIDS, à depressão e à melancolia, presentes sem dúvida alguma, na obra e na vida do autor. Só que, em alguns casos, tais observações se tornam redutoras. “Pela Noite” é considerada a primeira ficção brasileira que faz referência à epidemia do vírus HIV vivida na década de 1980.

Nesse sentido, é relevante desassociar a questão de o autor ter morrido em decorrência da AIDS como traço autoficcional nessa narrativa, já que o livro foi publicado em 1983, onze anos antes de o autor descobrir sua condição sorológica. Mais importante é voltar à questão de Braga Junior quanto às cenas sexuais, para pensar que a cena não só rompe com a questão do espaço público e privado para o ato sexual, mas traz à tona a questão dos espaços de homosociabilidade que permitem a liberdade para o ato sexual, ainda que interditados pelo pânico da epidemia viral. De modo que essa proposição lança mão de suscitar uma não identidade para as pessoas, a não identificação dos indivíduos, inclusive o que participa do ato sexual com Santiago, ou de uma linguagem que extrapola o desejo “[...] diante do que a palavra não é capaz de expressar, sobre as tensões estabelecidas entre o desejo homoerótico em sua construção, enquanto linguagem [...]” (BRAGA JR., 2014, p. 214).

A cena sexual acontece em uma casa noturna na qual Pérsio e Santiago vão. Como preâmbulo dela, para criar o clima, são utilizadas mais de 1400 palavras organizadas em apenas dois parágrafos, ou cinco páginas da edição utilizada para esta análise, misturando o ambiente, a bebida das personagens com várias imagens fugidias do ambiente e que variam desde coisas que não se lembram, até a percepção dos corpos e das pessoas. Nessa etapa, a narrativa descreve que Santiago guarda os óculos no bolso para que “[...] se emaranhasse melhor os corpos, as formas, as cores, os gestos.”

(ABREU, 2005, p. 207). Assim, as duas personagens se perdem e Santiago encontra o rapaz com quem inicia um ato sexual.

Não saberia dizer qual das bocas avançou antes de outra para que se encontrassem vencendo o espaço molhadas, se misturando. Rolaram outra vez assim calados tontos suados ofegantes sem medo algum, porque eram leves e não tinham culpa, quase crianças, até que de longe cortando o momento longo do outro lado, do lado para onde todos os outros iam sempre e para onde eles deveriam ir também, se fossem como os outros, mas não iriam nunca mais, que era muito tarde, se não tivessem se detido por ali, no campo inclinado brincando tonturas, trazida pelo vento veio uma voz chamando por seus nomes três, quatro vezes, uma navalha interposta afiada entre dois objetos colados, rasgando o inseparável. O contato morno na perna direita tinha subido desde o joelho, avançando pela coxa até deter-se móvel, circular, em sua braguilha. O ruído da voz, o silêncio do campo, o deslizar o zíper da calça sendo abaixado e dedos penetrando feito cobras quentes, um ninho contorcido de cobras lentas, afastando os panos, os pêlos, procurando. Bebeu mais um gole de conhaque e sem sentir, num gesto mecânico, tornou a colocar os óculos para ver as pessoas dançando lá embaixo. Os dedos no ritmo da música, cada vez mais acelerados, um calor que não sabia se vinha da bebida ou da proximidade do corpo do homem a seu lado, cada vez mais perto, embora olhasse para a frente, para baixo, os dedos alcançando a cabeça redonda de seu pau duro, depois um braço passado em torno de seus ombros quase timidamente, como se tivesse medo de ser afastado, pedindo desculpas, uns olhos de cão, viu sem olhar. Santiago abriu mais as pernas, deitou o corpo para trás na cadeira, lentamente cedendo, os dedos do homem se fechavam, moviam-se ritmados, para cima, para baixo. Foi quando começava a apoiar a nuca no encosto da cadeira que seus olhos descobriram inesperados os olhos de Pérsio dançando sozinho no meio das pessoas lá embaixo, voltados para ele, um jato de luz iluminando primeiro o rosto de um, depois o rosto do outro. Pérsio ergueu o copo sorrindo para ele. - Desculpe - disse levantando-se. (ABREU, 2005, p. 211-212).

A cena é muito urgente e os corpos fluem no ambiente. Não há como não perceber a sinestesia, ou pelo menos imaginá-la: o som alto da festa, o toque úmido das línguas se misturando, a embriaguez proporcionada pela bebida, a temperatura do contato que sobe pela perna. A partir disso, há a imagem dos órgãos sexuais metaforizada como cobras e o ato de Santiago em colocar os óculos para voltar a enxergar. Assim, ainda ocorria a masturbação, o envolvimento do abraço e o contato do olhar, descrito pelos olhos de cão, representando a tentação do ato. Santiago se entrega, porém seus olhos alcançam os de Pérsio na multidão e novamente a luz no meio da escuridão faz a visão recobrar o sentido, e Santiago sentir-se frustrado, a ponto de encerrar ali mesmo a possibilidade de gozo ou a continuidade do ato.

Essa cena sexual novamente recorre à sinestesia das cenas anteriores, à presença da bebida alcoólica de “O marinheiro” e da linguagem mais referencial para a descrição sexual e menos poética que em “Dodecaedro”. Novamente percebe-se uma masturbação, porém feita por outra pessoa e dessa vez em um espaço público. Há um destaque especial para um menor onirismo e maior realismo, o

que pode ser explicado devido ao fato de o narrador estar em terceira pessoa, diferente das novelas anteriores, ainda que a embriaguez possa indicar as fantasias e possibilidades de realização de desejos. A liberdade dos corpos, ainda que pareça grande, quando se observa o espaço do ato sexual (público), é efetivamente menor, com maior repressão, indicando, assim, o clima de tensão e constrangimento em se entregar daquela forma. A cena sexual, portanto, chega ao fim de forma frustrante, com uma interrupção brusca que leva as personagens para fora, ainda na chuva, para entregarem-se à manhã e ao adeus.

Então, as cenas sexuais homoeróticas em *Triângulo das águas*, além de confirmarem a simbologia das águas, constroem esse espaço de fluidez a partir da liberdade dos corpos, da sinestesia das imagens escolhidas e, fatidicamente, na simbologia astrológica de que se vale Caio Fernando Abreu.

Em “Dodecaedro” o lirismo, as imagens da natureza (frutas, flores etc.) se somam ao elemento fogo para criar os atos sexuais mais libertos, ainda que em um espaço de clausura, representando o murmúrio da água do rio. Em “O marinheiro” observa-se a presença recorrente do vento para dar o tom das imagens do gemido das águas do mar e suas ondas, concebendo a ruptura do narrador com esse marinheiro com quem ele faz sexo, estando embriagado, descrito por meio de figuras míticas e elementos astronômicos, porém esse ato serve como ponto de virada para ele, tornando-o marinheiro e reinaugurando sua vida pelo fogo ateado à sua casa. Em “Pela Noite”, com uma linguagem mais referencial, o suspiro das águas da chuva, o álcool permite uma cena sexual curta e interrompida pela repressão das personagens, que rompem com a questão do espaço de homosociabilidade, ainda que ocorra em um clima de tensão. O sexo homoerótico na obra permite a fantasia, o excesso, o rompimento dos limites discursivos e corporais para a atividade sexual, assim, permitindo ao leitor inúmeras possibilidades além das estrelas.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e Homoerotismo masculino: perspectivas Teórico- Metodológicas e Práticas Críticas. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 7-42, 2000.

BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos**: autobiografias e a AIDS. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BRAGA JUNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo**. Curitiba: Appris, 2014.

BUTTURI JUNIOR, Atílio. O mesmo e o outro: o discurso sexual em Caio Fernando Abreu. **Publicatio UEPG**. Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes, v. 1, p. 351-358, 2008.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Representações do corpo (homo)erótico na prosa literária brasileira. In: CAMARGO, Fabio Figueiredo Camargo; PAGANINI, Luiz Antônio; PASSOS, Vinícius Lopes (Org.). **Inventário do corpo: recortes e rasuras**. Belo Horizonte: Veredas&Cenários, 2011. p.131-142.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Eulália Isabel Serpa dos Santos. **Domínio do Irremediável em Caio: Palavra/Imagem**. Conexão (Caxias do Sul), v. 5, p. 197-217, 2006.

COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus: uma literatura de epifanias. O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu**. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

### **IN THE DREAM AND ASTROLOGY: THE SEX IN THE PATH OF THE STARS IN TRIÂNGULO DAS ÁGUAS, BY CAIO FERNANDO ABREU**

**Abstract:** This work analyzes the homoerotic sexual scenes in the work *Triângulo das Águas*, by Caio Fernando Abreu, from the materiality perspective of the water present in the whole narrative, and Bachelard's perspective (1997). Observing the works of Caio Fernando Abreu is possible to recognize a direction towards the construction of characters that prioritize their individual freedom and is relevant in the work, not only the homoerotic or bisexuality topics of the subjects in the sexual act, but also the depth in which these scenes are narrated, and so the oneiric aspect present in the work. It starts from the fluidity of Butturi Junior's desire (2008) and the scenes from the three novels are analyzed, or nocturnes that composes the work: in "Dodecaedro" four scenes were analyzed and it is highlighted the threesome, the masturbation and synesthesia; in "O Marinheiro" there is a scene which the oneiric is emphasized, from the inebriety of the narrator, in addition to the seduction, the metaphors of the sexual organs and the sex as a rupture; in "Pela Noite" there is a scene there is a highlight for the sex in public spaces, in the party atmosphere through São Paulo's night. This work's intention is to induce other studies to analyze homoerotic sexual scenes in Brazilian Literature, such as the author featured in this work, which is a reference in the homoerotic literature and notorious in the literary critic.

**Keywords:** Brazilian literature. Homoeroticism. Sexuality.