

CORPO ABJETO E IDENTIDADE DESVIANTE EM “PEQUENO MONSTRO”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Rosicley Andrade Coimbra¹

Recebido em 03/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar dois aspectos relevantes para a compreensão do conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu, quais sejam: corpo abjeto e identidade desviante. A proposta é tomar a categoria de abjeto como um excesso do qual o indivíduo precisa se livrar para se constituir como sujeito e a partir dela destacar como o narrador-protagonista do conto articula e busca resolver a tensão que gravita em seu interior, lutando para se constituir como sujeito. Nesse processo, a presença do “outro”, representada na figura do primo, desempenhará um papel determinante na expulsão da parte abjeta de dentro do personagem, resolvendo com isso seus conflitos internos e ajudando na definição de sua identidade.

Palavras-chave: abjeção. Conflito. Sexualidade. Identidade. Alteridade.

[...] os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim.

[...] eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento, diferente de todas as outras pessoas, todo mundo rindo baixinho, falando coisas quando eu passava.

CAIO FERNANDO ABREU, “Pequeno monstro”

Introdução

Os excertos acima, retirados do conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu, além de figurarem como epígrafes, também servirão de introdução ao objetivo principal deste texto: analisar como os aspectos corpo abjeto e identidade desviante se articulam dentro deste conto. De uma maneira rápida, pode-se dizer que, literariamente, os fragmentos acima traduzem uma ideia que

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), área de concentração Literatura e Práticas Culturais. Atualmente é Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve pesquisa sobre a obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, com apoio de bolsa CAPES. Atua na área de Literatura Brasileira Contemporânea e tem preferência por obras relacionadas aos seguintes temas: narrativa e experiência pós-ditatorial, narrativa e experiência urbana, identidade e violência urbana.

pretendemos desenvolver no decorrer do texto, pois trazem configuradas imagens que remetem ao abjeto e ao monstruoso como categorias definidoras de identidade discordantes.

E ainda, os excertos remetem a uma identidade que foge ou infringe os padrões de normalidade socialmente aceitos, atraindo sobre si não só um olhar oblíquo e desconfiado, mas também a violência da injúria, presente nos comentários e sorrisos maliciosos. Percebe-se também que, implicado nesse mesmo olhar, vigora a questão de pertencimento ou exclusão de dentro de um grupo, ponto determinante para que se instituem os lugares que identidades desviantes ocupariam na sociedade: marginalizados e expostos a todo tipo de violência, simbólica, como no conto, ou física, como tantos casos vistos na mídia.

“Pequeno monstro”, o conto de Caio Fernando Abreu, trabalha os dois aspectos mencionados sob a perspectiva de um narrador-protagonista, que conta tudo a partir de seu ponto de vista. Por um lado, toda a narração ficaria limitada, pois se restringiria aos sentimentos, pensamentos e sensações do personagem, confiando a credibilidade de sua história ao leitor; mas, por outro lado, isso dá ao narrador um maior controle sobre a própria matéria narrada, conferindo-lhe uma maior dramaticidade, dando à sua própria voz uma inflexão próxima à da confissão. Assim, esse narrador produz um discurso que implode imagens acerca da sexualidade e da masculinidade, desconstruindo alguns estereótipos e padrões calcificados pela cultura.

Para desenvolvermos uma proposta de leitura do conto “Pequeno monstro”, tomaremos como ponto de partida a categoria de *abjeto* como a parte excessiva da qual preciso me livrar para me tornar um *sujeito*, entendendo este como uma categoria reconhecida como parte de um grupo dominante. Com base nesta concepção, levantamos a seguinte hipótese: o protagonista do conto encontra-se em um processo de construção de sua identidade e o abjeto aparece como o regulador das tensões que o envolvem. Trata-se de um processo dividido em dois momentos: um primeiro, no qual, em meio à revolta e ao isolamento, o protagonista busca ratificar a imagem de “pequeno monstro” como estratégia de proteção e defesa; enquanto no segundo momento, quando ocorre a manifestação do desejo e a descoberta da sexualidade através da presença do “outro”, define-se uma identidade, agregando o “outro” a si e tornando-o parte desta nova identidade.

Neste segundo momento, a imagem do “outro”, encarnada na figura do primo Alex, é determinante para estabelecer uma relação de alteridade e identidade, equilibrando as tensões. Como o personagem “vive uma profunda rejeição de si, estranhando seu corpo, seus sentimentos e atitudes”, o encontro com o estranho, o “estrangeiro”, conforme designa Bruno Souza Leal, implica em “autodescoberta e realização”, pois este é visto também como um “anjo anunciador de uma situação

interna” (LEAL, 2002, p. 103-104). O protagonista pressente que algo – o “monstro” – quer escapar de dentro dele e a presença do “outro” ajudará na expulsão e dominação dessa parte abjeta que tanto o inquieta. Trata-se de um “[e]ncontro fugaz” e ao mesmo tempo “liberador de prisões internas”, conforme assinalou Denilson Lopes (LOPES, 2002, p. 152).

Em “Pequeno monstro”, Caio Fernando Abreu (doravante Caio F.) questiona não só os modelos de masculinidade, mas também expõe a fragilidade das fronteiras da sexualidade. Nesse sentido, o abjeto deve ser visto, por um lado, como uma categoria que produz e exclui identidades transgressoras; e por outro, como responsável pela legitimação de uma identidade dominante: torna-se sujeito a partir do momento em que se rejeita uma identidade abjeta.

É fato que Caio F. não gostava de ver seus textos rotulados pela crítica como “literatura gay”, denominação pela qual sua obra ficou mais conhecida. Ele mesmo não se considerava um escritor panfletário e justificava essa recusa dizendo que, se houvesse uma “literatura homossexual” também deveria haver uma “literatura heterossexual”, ideia nada concebível para ele. Caio também sempre dizia que se grandes nomes da literatura brasileira não tinham o rótulo de “escritores heterossexuais”, por que ele haveria de ser chamado de “escritor gay”?² Apesar da resistência expressa do autor, seus contos continuam sendo tomados como representativos da temática homoerótica na literatura brasileira contemporânea, figurando em antologias do gênero, reforçando a faceta que o autor tanto refutava em sua obra.

A maneira como Caio ficou conhecido na literatura corrobora a tese de que é impossível ler sua obra e ignorar o viés homoerótico de sua literatura, uma vez que seus principais textos apresentam os medos e as angústias de personagens gays em um mundo hostil e intolerante que os condena à marginalidade e à vergonha. Segundo Denilson Lopes, Caio escreveu uma espécie de história afetiva dos anos 1970 até os anos 1990, sem excluir as “experiências amorosas entre homens”, pois são fundamentais para o percurso que traça em sua literatura (LOPES, 2002, p. 149-150). Seguindo nessa mesma direção, Lizandro Calegari diz que o espaço narrativo das histórias de Caio F. “é povoado por subjetividades que representam um quadro amplo, no qual questões relativas à sexualidade ou ao gênero escapam aos modelos socialmente legitimados” e, por essa razão, o “autor ataca qualquer sistema ideológico que possa marginalizar as diferenças ou que possa excluir o sujeito que deseja se

² Segundo Jeanne Callegari, “a explicação é que, embora não vestisse a camisa e saísse gritando palavras de ordem, ele escreveu alguns contos cujos personagens eram *gays* ou em que havia sugestões de homoerotismo. Nada panfletário, mas em algumas situações os personagens apanhavam, eram criticados, se davam mal por sua condição. Saíam feridos, mas moralmente vitoriosos” (CALLEGARI, 2008, p. 158). O próprio Caio, em uma crônica, intitulada “A mais justa das saias”, de 1987, escreveu que “homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe” (ABREU, 2012, p. 66).

realizar emocionalmente ou sexualmente conforme suas próprias escolhas” (CALEGARI, 2013, p. 23).

Desta forma, os personagens de Caio Fernando Abreu são vistos como sujeitos anônimos e descentrados, significando com isso marginalização e estranhamento, uma vez que não são reconhecidos como partes da sociedade onde vivem. São considerados abjetos porque são portadores de um excesso que abala e expõe a fragilidade das fronteiras que delimitam o “normal” e o “anormal”, principalmente no que se refere à sexualidade. Muitas vezes, esses sujeitos assumem a marginalidade e a abjeção como partes integrantes de sua própria condição, reforçando identidades desviantes ao transgredir modelos preestabelecidos de masculinidade, mostrando-se indóceis ao recusar padrões impostos pela sociedade. Os personagens de Caio F. escapam ou atravessam os limites da “normalidade” e “ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos” (LOURO, 2004, p. 82).

Ao refletir sobre a questão do corpo e suas marcas, Guacira Lopes Louro afirma que, “[a]queles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade [...] são marcados como sujeitos diferentes e desviantes” (LOURO, 2004, p. 87). É esse desvio que os transforma em abjetos – aquilo que deve ser expurgado –, comparados a criminosos ou imigrantes ilegais que “escapam do lugar onde deveriam permanecer”, tornando-se “alvo de correção”, “rotulados (e isolados) como ‘minorias’”, “considerados transgressores” e, por isso, “desvalorizados e desacreditados” (LOURO, 2004, p. 87).

O protagonista de “Pequeno monstro” padece de um sentimento de deslocamento em relação à realidade em que vive, pois se sente aquém dos modelos referenciais. Seu corpo não apresenta as marcas constitutivas de uma identidade em acordo com os padrões estabelecidos, por isso se vê como abjeto – um “pequeno monstro nojento”, como chama a si mesmo (ABREU, 2005, p. 123). Ainda de acordo com as reflexões de Guacira Lopes Louro, descobrimos que determinados aspectos do corpo se convertem em “definidores de gênero e de sexualidade” e, conseqüentemente, acabam “por se converter em definidores dos sujeitos” (LOURO, 2004, p. 80), ou seja, o sujeito é definido pelo que é atribuído ao corpo: se atende aos “requisitos” exigidos, terá peso e lugar na sociedade; do contrário, será considerado um corpo sem importância, abjeto, pois será transgressor e não possuirá as *marcas* necessárias para constituí-lo como um corpo “perfeito”, “saudável” e “dócil”. Essas marcas constitutivas são significadas culturalmente e “distinguem sujeitos”, constituindo-se em verdadeiras “marcas de poder” (LOURO, 2004, p. 76).

Outro dado sobre o protagonista de “Pequeno monstro” é a ausência de nome³, o que aponta para uma indeterminação ou não conclusão de uma identidade. Essa indeterminação se materializa no corpo. Trata-se de um corpo que podemos chamar de “monstruoso”, descrito da seguinte forma pelo personagem: “voz de pato grasnando”, “braços compridos demais”, “pernas de avestruz”, “pelos todos errados” (ABREU, 2005, p. 111). Tais características fazem com que o próprio personagem passe a se considerar um “pequeno monstro”, uma criatura nojenta que não possui uma forma definida. Neste primeiro momento, ser “pequeno monstro” funciona como uma estratégia de proteção e defesa, pois afasta o perigo da violência, mas traz junto o sofrimento por não se achar “normal”: “[...] me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Há, portanto, uma ambivalência na imagem de “pequeno monstro”: de um lado, a atração como uma necessidade de proteção contra a violência, afastando de si qualquer perigo; do outro, a repulsa, isto é, a vontade de se livrar da parte maldita que o habita, querendo expulsá-la de qualquer jeito. Ambas – atração e repulsa – podem ser tomadas como características do abjeto.

Considerações sobre o abjeto

Refletir sobre o abjeto é refletir sobre um paradoxo: ele tanto pode significar um excesso quanto uma falta. Em ambos os casos ele é visto como aquilo que desequilibra e desordena fronteiras, principalmente as da sexualidade. Quando excessivo, o abjeto é aquilo que ultrapassa limites e abala a ordem. Quando é falta, é sempre um *dever*: *dever*-humano, *dever*-sujeito, *dever*-homem, jogando com a construção do “eu” e seu reconhecimento enquanto “ser”. O abjeto paira, portanto, numa zona indecisa, isto é, gravita em torno de um eterno *tornar-se*, e nunca se constitui em *sujeito*. Enquanto ser limiar, o abjeto não é considerado sujeito, mas uma coisa, um objeto, um “monstro”.

Julia Kristeva afirma que o que caracteriza o abjeto “não é a falta de limpeza ou de saúde”, mas “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”, “que não respeita os limites, os

³ O anonimato das personagens é uma das características da obra de Caio Fernando Abreu. Segundo Regina Zilberman, trata-se de pessoas “esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las”. E ainda, esse “esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos”, tornando-os “parte da massa informe”, mergulhados na solidão e no abandono, “porque deles é retirada a possibilidade de, [...] recuperarem os laços com o social, representados seja por amigos, amantes ou membros da família” (ZILBERMAN, 1992, p. 140).

lugares, as regras”, visto como o “intermediário, o ambíguo, o composto”⁴ (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa). Partindo dessa primeira definição, Judith Butler dirá que o abjeto designa “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’” e, portanto, habitam zonas intermediárias, “‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (BUTLER, 2010, p. 155). Para Butler, a existência do abjeto dentro de uma zona inóspita e inabitável é necessária “para que o domínio do sujeito seja circunscrito”. Trata-se de uma “zona de inabitabilidade” que “constitui o limite definidor do domínio do sujeito”, significando que “o sujeito é constituído através da força de exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (BUTLER, 2010, p. 155-6).

Em suma, a constituição do sujeito se dá pela expulsão daquilo que é considerado culturalmente abjeto. A identificação como sujeito implica em “um repúdio que produz um domínio da abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (BUTLER, 2010, p. 156). Assim, a imagem do abjeto abala as fronteiras de uma pretensa normalidade, o que prova que esta “normalidade” é um construto cultural, constantemente reforçado e repetido por meio de discursos de poder. O abjeto, portanto, é o que está “entre”, isto é, transita em um espaço marcado e instituído, cuja existência não pode ser apagada, pois ele é necessário para que outras identidades sejam formadas. Torna-se sujeito pela negação e repúdio ao que foi instituído e marcado como abjeto.

Judith Butler reforça essa ideia ao afirmar que o abjeto sugere a criação de fronteiras que constroem o sujeito por exclusão. Nesse sentido, o abjeto, segundo ela,

designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 2003, p. 230).

Como visto, o abjeto seria aquilo que é ou que deve ser expulso ou ejetado do corpo para que se construa uma identidade considerada “normal”. Ele é a parte excessiva que incomoda e deve ser descartada e expurgada. No entanto, paira sobre o abjeto uma ambivalência: ao mesmo tempo em que há uma repulsa, há também uma atração. Expulsamos o que nos incomoda, mas não nos livramos dele totalmente e, de alguma maneira, o que antes era *familiar* deve tornar-se *estranho* por força do

⁴ No original inglês: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

recalque. Assim, para assegurar a permanência e a solidez da norma “são realizados investimentos continuados, reiterativos, repetidos” (LOURO, 2004, p. 82).

Dito de uma outra forma, o sujeito se define pelo que não é ao se comparar ao abjeto. Ele constrói-se pela negação do abjeto: “não sou *isso!*”. Estabelece-se, portanto, uma fronteira que institui limites rigorosos, pois o abjeto enquanto “zona de inabitabilidade”, conforme Butler, cria um espaço que delimita e inscreve a identidade do sujeito. “A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada”, conclui Judith Butler (2003, p. 230).

Ao falar sobre o abjeto, Nízia Villaça destaca que ele “é o espaço da dessemelhança e da não-identidade” (VILLAÇA, 2006, p. 74). Nesse sentido, a nomeação do abjeto serve como máscara para uma falta, e identificá-lo e nomeá-lo é parte da estratégia de dominação dos corpos, conforme a tese defendida por Michel Foucault, assinala Villaça. O olhar para o abjeto é um olhar que afasta e segrega, mas ao mesmo tempo aproxima, porque ele também é parte de nós. Tendemos a rejeitá-lo, excluindo-o de nossa visão, por reconhecê-lo como uma parte que incomoda, atordoa, desestabiliza. No entanto, é preciso encará-lo para extrair dele um significado, pois o olhar ajuda a dominar o abjeto. Em outras palavras, encarar o abjeto através do olhar ajuda a dominar o nojo, a náusea, o medo e o ódio.

O abjeto também pode ser visto como o *monstro* que vive dentro de cada um e está à espreita, sempre pronto a mostrar a cara e surpreender: é Mr. Hyde prestes a aparecer em público e constranger Dr. Jekyll. Nomear o monstro é buscar uma segurança na força do substantivo que domina a coisa quando dá nome ao *isso*. Nestes termos, nomear é dominar, pois “[a] nomeação do monstro alivia a ameaça interna que é co-estruturante do homem”, reforça Villaça (2006, p.74).

Pensar no monstro é imaginar e tentar dar forma àquilo que está sempre à espera de uma oportunidade para escapar de dentro de nós. O monstro é a marca da diferença que explode os limites e as formas quando vem à luz. É o inefável, o inominável. Segundo José Gil, os “monstros [...] existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (GIL, 2000, p. 168). O monstro também está em um movimento pendular e oscilante, isto é, ele está entre o excesso e a falta. É excessivo porque transborda, é faltoso porque é diferente. Encontrar um equilíbrio seria uma forma de dominá-lo. Contudo, o monstro não se deixa dominar facilmente.

Abjeto e monstruoso são construções da própria cultura: ambos são formados a partir da negação do que não se deve ou do que não se quer ser; são imagens construídas a partir da falta e do excesso, uma vez que ambos fogem às classificações. Aquilo que não se consegue categorizar, isto é,

classificar, é relegado ao espaço do abjeto e do monstruoso. E nesse sentido, o “eu” e o “humano” se definem mais por aquilo que não são: o “eu-sujeito” se afirma em detrimento do abjeto e o “ser-humano” em relação ao monstruoso. O monstro é descrito como aquilo que não é: é o não humano, é o sujeito invertido e sempre negado.

Dentro das estéticas modernas, o abjeto foi tomado como tema e posto ao lado do sublime, já que ambos gravitam em torno do *inominável*, ou seja, estão ligados à falta como fundadora do ser, com o abjeto representando o não limite para baixo e o sublime o ilimitado para cima (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39-40). Assim, se, tradicionalmente, o sublime estava associado ao sagrado (espiritual) e o abjeto ao profano (corpo), na contemporaneidade essas fronteiras passaram a se confundir cada vez mais, principalmente quando se pensa na secularização da arte, que tem como um de seus pressupostos a profanação. Para Márcio Seligmann-Silva, o “abjeto e suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites – os tabus – numa espécie de reencarnação da *Urspaltung* [protocisão], dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40). Partindo dessa ideia, vemos que o abjeto busca elevar-se junto ao sublime, com ambos aproximando-se em relação àquilo que não conseguem nominar e também pela ausência de limites.

“Pequeno monstro”: corpo abjeto e identidade desviante

É considerado abjeto, portanto, o corpo que não se encaixa nas significações atribuídas a ele, já que extrapola as fronteiras da sexualidade, tornando-se descontínuo na relação sexo/sexualidade. Segundo Guacira Lopes Louro, os corpos carregam marcas que são determinantes na instituição “dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo” (LOURO, 2004, p. 75). Dessa forma, os sujeitos são “indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos” (LOURO, 2004, p. 75). Pensar no corpo, nesse caso, é pensar na cultura e na validação que ela faz sobre as práticas corporais, bem como na definição de *marcas* distintivas e judicativas.

O corpo é, então, “descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 81). Ele recebe marcações, simbólicas ou físicas, responsáveis por sua legitimação; tais marcações permitirão “que o sujeito seja reconhecido como pertencendo a determinada identidade; que seja incluído em ou excluído de determinados espaços” (LOURO, 2004, p. 83).

As características do corpo, como cabelo, cor da pele, formato dos olhos, nariz, boca, tamanho das mãos, bem como a própria proporção do corpo, “são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) marcas de raça, gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade” (LOURO, 2004, p. 75). A cultura, portanto, inscreve marcas no corpo e esse corpo marcado acaba por ser definidor de uma identidade única. Essas marcas “[p]odem ser decisivas [também] para dizer o lugar social de um sujeito” (LOURO, 2004, p. 76). E ainda:

Os corpos considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros (LOURO, 2004, p. 87).

Assim, ao se pensar na questão do corpo, principalmente no corpo que não se dobra nem se ajusta aos modelos instituídos, toca-se em outra questão, a identidade dos corpos transgressores, cujas identidades são negadas porque traçam percurso diferente dos preestabelecidos culturalmente. São corpos que apresentam marcas discordantes e discursos dissonantes dos formulados acerca de um corpo ideal. Claramente se percebe que há um choque entre a concepção de uma identidade fixa, reforçada por discursos e dispositivos legitimadores, e identidades semoventes, fragmentadas, sempre em processo. A não correspondência entre essas concepções é marcada por fortes tensões, violentando, sobretudo, aqueles que não se reconhecem ou não se encaixam em uma categoria já definida.

Ao direcionarmos nossas reflexões para o conto “Pequeno monstro”, vamos encontrar alguns dos pontos mencionados acima, principalmente os relacionados a corpo e identidade. O conto narra a história de um adolescente com dificuldades em se adaptar aos padrões comportamentais e físicos celebrados pela sociedade. Esta tensão dá origem a um sujeito retraído e isolado, vivendo naquela “zona de inabitabilidade” de que fala Judith Butler, pois não se reconhece como sujeito e nem é visto como tal. A chegada de um primo fará toda a diferença em sua vida, pois conhecerá não só sua sexualidade, mas também definirá sua própria identidade.

“Pequeno monstro” faz parte do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988. O título do livro⁵ e também do conto são instigantes, pois carregam imagens que estão

⁵ Quando perguntado sobre o livro, Caio F. disse que começou a escrevê-lo em 1982 – logo após o sucesso de *Morangos mofados* –, mas que sua forma definitiva só ficou pronta em 1986, para ser publicado somente em 1988. A demora na conclusão e na publicação se deu porque, segundo o autor, “precisava de uma imagem para ligar todos os contos”. Os dragões então apareceram como a imagem ideal: “percebi que todas as personagens com as quais eu lidei durante esses anos eram espécimes de dragões” (ABREU, 2005, p. 259).

associadas ao excesso e à falta: o dragão, como ser mitológico, e o monstro, como ser disforme. No caso do título do livro, Caio F. afirmou que ficou obcecado pelos dragões da mitologia chinesa, associados à transformação. Já em relação ao conto, não há a figura do dragão, mas a sugestão simbólica de sua presença na transformação sofrida pelo protagonista. O monstro, ser sem forma definida, é a imagem que se destaca no conto, não só por estar presente no título, mas por simbolizar o deslocamento daquele que não se sente em acordo com os padrões.

A leitura do conto permite perceber que existe uma tensão manifesta entre atração e rejeição. A não adequação aos modelos identitários, sobretudo aos que se relacionam à sexualidade, transforma o protagonista em “pequeno monstro”, uma identidade transitória que serve como estratégia de defesa. Ao mesmo tempo em que se apegava a essa imagem, busca livrar-se dela. Em alguns momentos do conto percebemos essa tensão. Primeiro, a reafirmação da identidade monstro: “[...] precisava treinar todo dia pra não perder o jeito de ser pequeno monstro” (ABREU, 2005, p. 117); depois, a negação: “Tive vontade de me encolher ali mesmo, embaixo da pia, feito cusco escorraçado, e dormir até a manhã seguinte, para que todos vissem como eu era desgraçado” (ABREU, 2005, p. 114). Ambos os momentos revelam um personagem que transita entre um polo e outro, sem se fixar em nenhum, permanecendo, portanto, em um entre-lugar.

Segundo Jeffrey Jerome Cohen, o monstro “é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, econômica, *sexual*, psicológica, universal, particular” (COHEN, 2000, p. 53, grifo do autor). A partir disso, é possível afirmar que o adolescente do conto é um sujeito em crise acerca de sua própria sexualidade, marcado pela diferença, pois há algo nele que o distancia do que seria considerado “normal”. Ele também é marcado pela falta, nos remetendo às palavras de Julia Kristeva, quando afirma que o sujeito “encontra o impossível nele mesmo”, isto é, “quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que não o abjeto”⁶ (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução nossa). Confirmamos, desta forma, que o protagonista do conto também acredita que não conseguirá atingir o ideal esperado: “Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ABREU, 2005, p. 112), permanecendo, como já dito, em uma zona indecisa.

A maneira como se descreve, de fato, lembra um *monstro*, uma criatura construída por fragmentos, como uma espécie de Frankenstein, composto por partes diferentes⁷: “tinha começado a

⁶ No original inglês: “[...] finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject” (KRISTEVA, 1982, p. 5).

⁷ Segundo Jeffrey Jerome Cohen: “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’ [...]” (COHEN, 2000, p.

crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos” (ABREU, 2005, p. 111). Consciente dessa diferença, o protagonista não só assume essa identidade abjeta, mas também passa a conviver com ela de maneira totalmente conflituosa: “vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Em outros momentos, a diferença se revela através do olhar dos outros: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim *pequeno, pequeno* monstro nojento, diferente de todas as outras pessoas, todo mundo rindo baixinho, falando coisas quando eu passava” (ABREU, 2005, p. 123, grifo nosso). Fica sugerido nesse fragmento que o personagem sente na pele as marcas da injúria, do deboche e do riso. Tais marcas são como cicatrizes que vão se inscrevendo em sua memória e definindo sua subjetividade. O adjetivo “pequeno”, repetido várias vezes, adquire uma conotação negativa, pois sugere inferioridade em relação às outras pessoas, acentuando ainda mais o sentimento de falta, como se quisesse marcar sua “pequenez” diante dos outros.

Este reconhecimento de si como monstro é sintomático de um indivíduo que assimilou uma identidade abjeta e se constrói enquanto sujeito a partir dessa imagem: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento” (ABREU, 2005, p. 123). Notamos que existe um indivíduo que se considera aquém de um ideal de masculinidade, idealizada pelos discursos legitimadores e, como consequência dessa falta, vive à margem, retraído e retirado do convívio social: “eu queria me esconder de todos. Só tardezinha saía de casa [...]. Não suportava ninguém perto” (ABREU, 2005, p. 111); andava “de cabeça baixa pra não mexerem comigo” (ABREU, 2005, p. 113).

O protagonista não apresenta traços definidos daquela virilidade idealizada e esperada pela sociedade; pelo contrário, fisicamente sua aparência é discordante em relação aos estereótipos de masculinidade, daí o conflito entre a imagem tida como padrão e a imagem real de si: “lavei a cara e fiquei parado na frente do espelho. Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repetia sempre, me olhando no espelho, antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 114). Olhar no espelho é revelador para o protagonista, pois, metaforicamente, o espelho parece refletir não o exterior, mas o interior. O “pequeno monstro” está dentro e o espelho, com sua carga simbólica, mostra o íntimo do personagem. Lavar o rosto sugere uma ação, também metafórica, de limpeza, mas também de desmascaramento, como uma tentativa de revelar o verdadeiro “eu”.

27). Por esse aspecto, podemos dizer que o personagem do conto evidencia sua parte “monstro”, sendo impossível ocultá-la.

Devemos também considerar que as imagens de masculinidade são forjadas pela sociedade tomando como padrão um ideal pouco alcançável, por isso os incessantes investimentos de ratificação e reiteração através de discursos de poder. Aqueles que não atendem a esse padrão são considerados fora da norma, caindo no campo da anormalidade, do patológico, pois confundem as fronteiras. Nosso jovem protagonista não se reconhece nos padrões criados culturalmente, e por não atender aos padrões estéticos exigidos, acaba por internalizar a abjeção do próprio corpo. Inferioriza-se como se fosse uma criatura anormal, preferindo ficar recluso, longe dos olhares alheios, principalmente da família:

[...] não conseguia lembrar da cara de ninguém desde uns dois anos atrás, desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim. Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim (ABREU, 2005, p. 112).

Estar em casa ou entre parentes são momentos nada agradáveis para o narrador. No conto, a casa aparece como um espaço opressivo: “Tinha que voltar pra merda daquela casa com aquele Pai e aquela Mãe”, diz ele (ABREU, 2005, p. 113). O uso dos pronomes demonstrativos para se referir aos pais demonstra afastamento e estranheza, como se não existisse entre eles nenhuma ligação além do laço sanguíneo, denotando, com isso, a fragilidade dos laços afetivos entre o filho e os pais. Outro ponto a corroborar essa ideia é o fato de os pais não serem nomeados no conto, mas grafados apenas com maiúsculas – “Pai” e “Mãe”.

A relação do protagonista com os pais é problemática. Os diálogos com a Mãe parecem sem muita proximidade, não demonstrando a existência de afeto. Para ela, o comportamento do filho é uma crise da própria adolescência, algo passageiro, o que sugere uma negação da realidade: “e a Mãe falou baixo [para o Pai], mas eu escutei, é a idade não liga, não implica com o guri, criatura” (ABREU, 2005, p. 113). Apesar de parecer conciliadora, a Mãe demonstra certo desconforto: “Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai” (ABREU, 2005, p. 111, grifo do autor). A palavra “*normal*”, grifada no original, só confirma o desconforto da Mãe em relação ao comportamento recluso do filho, uma vez que sugere que ela vê no filho uma certa “anormalidade” em relação aos outros adolescentes.

Quanto ao pai, vê no filho um “preguiçoso” e seu discurso é mais incisivo. Diz o narrador: “um Pai que te olha como se tu fosses *a criatura mais nojenta do mundo* e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ABREU, 2005, p. 111, grifo nosso); “O Pai foi dormir azedo, falando que no quartel eu ia ver” (ABREU, 2005, p. 114). A vontade do pai em colocar o filho no quartel denuncia que ele, pai, se sente inseguro quanto à sexualidade do filho. Culturalmente, o quartel

é um espaço de disciplinamento dos corpos e de ratificação das masculinidades. Ele faz parte das estratégias e técnicas usadas para recuperar aqueles que se “desviam”,

buscando curá-los, por serem doentes, ou salvá-los, por estarem em pecado; re-educando-os nos serviços especializados, por padecerem de “desordem” psicológica ou por pertencerem a famílias “desestruturadas”; reabilitando-os em espaços que os mantenham a salvo das “más companhias” (LOURO, 2004, p. 87-88).

Assim como o quartel, a igreja, a escola, entre outros espaços, também são instituições de reparação, isto é, são espaços que buscam imprimir aos corpos uma pedagogia, com a intenção de dominá-los e deixá-los dóceis e obedientes, adequando-os aos padrões. O conto sugere que o Pai percebe no filho marcas que indicam um desvio dos padrões de sexualidade, pois o olha como se ele fosse “a criatura mais nojenta do mundo”, daí as ameaças constantes com o quartel, espaço homosocial⁸, mas marcadamente homofóbico e considerado modelar na manutenção da masculinidade.

O quarto parece ser o único cômodo da casa onde o personagem se sente um pouco mais confortável. No entanto, sua localização em relação à casa também aponta para a exclusão do protagonista: “Aquele quarto [...] ficava na parte de trás da casa de tábuas, numa espécie de puxado, ao lado de um banheiro [...]” (ABREU, 2005, p. 114). Esse cômodo é uma espécie de apêndice (“puxado”), como algo não planejado e que destoa da arquitetura original da casa. Nesse sentido, o quarto pode ser visto como uma metáfora da própria condição do narrador: isolado da e pela família.

Como visto até aqui, o protagonista vive sob o signo da exclusão. Ele se sente um “pequeno monstro”, como ele mesmo diz ao longo do conto, pois percebe e sente a rejeição dos que lhe estão próximos, principalmente da família. Sua revolta e reclusão, neste primeiro momento, devem ser vistas como formas de proteção da violência a que está suscetível enquanto ser abjeto. No entanto, tudo muda com a chegada do primo Alex.

Para o protagonista, a chegada do primo representa, inicialmente, uma invasão ao seu espaço, pois teria que dividir o quarto, seu único refúgio: “Aquele quarto que agora não era mais meu, mas meu e do tal de primo Alex, [...] que nojo” (ABREU, 2005, p. 114). Por outro lado, a presença do primo representará uma divisão na narrativa e também na vida do narrador, já que bem mais que

⁸ *Homosocial* é um conceito de Eve Sedgwick que o define como “uma palavra usada ocasionalmente em história e em ciências sociais, que descreve vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo; obviamente é um neologismo formado pela analogia com “homossexual”, mas também para se distinguir de “homossexual”. De fato, esta palavra é empregada para atividades nas quais há “laços [do sexo] masculino”, o que pode, numa sociedade, ser caracterizado por intensa homofobia, medo e ódio à homossexualidade” (1985, p. 1, tradução nossa).

dividir o quarto com o primo dividirá também a intimidade. É o momento em que sente o “monstro” dentro de si agitar-se com mais intensidade.

Antes mesmo de encontrar o primo, o narrador cria uma imagem negativa dele, estereotipada e carregada de ódio:

Isso eu odiava mais que tudo: aqueles bons rapazes tão esforçados e de óculos sempre saindo com sacolas de lona na hora do almoço para comprar cervejas e cocacolas e cigarros pra todo mundo, ajudando a lavar pratos e jogando aquelas chatíssimas canastras sobre o cobertor verde na ponta da mesa. [...] Esse era meu jeito de dizer: não careço nem ver a cara dele para ter certeza que é um coiô (ABREU, 2005, p. 112).

Eu tinha que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente – eu conhecia bem essa gente – tinha deixado seus óculos sebertos na *minha* mesinha de cabeceira, e aqueles vulcabrás nojentos com umas meias duras no garrão saindo pra fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricnete escuro entre o banheiro e o quarto que não eram mais meus (ABREU, 2005, p. 115, grifo do autor).

O que mais incomoda o protagonista é a invasão que o primo representará em sua intimidade. A imagem do primo rivaliza com a dele, o “pequeno monstro”. No primeiro momento, vê o primo como o bom moço, estudioso, educado, prestativo, ou seja, seguindo um modelo aceitável, enquanto ele é o “pequeno monstro”, arredo, isolado e sem amigos, representando o lado oposto. No outro momento, o primo é descrito como relaxado, sem asseio ou cuidados higiênicos, um traço que denota uma imagem corrente de masculinidade, com o homem sendo representado sem qualquer traquejo em matéria de higiene pessoal.

Entretanto, essas imagens vão sendo desconstruídas aos poucos. O primeiro encontro com o primo, dormindo nu em seu quarto, dará início a uma inesperada reação do “pequeno monstro”, pois percebe que o primo é o avesso do que imaginou. Surge então uma estranha atração pela figura nua que dorme na cama ao lado.

A luz da lua batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado. Meus olhos se acostumavam cada vez mais, e eu podia ver o primo Alex virado sobre o lado direito, as duas mãos juntas fechadas no meio das pernas meio dobradas. Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pelos. [...] Via aqueles pelos brilhando – uns *pelos nos lugares certos, não errados, que nem os meus* – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés (ABREU, 2005a, p. 115, grifo nosso).

Fisicamente, o primo parece encarnar o ideal de masculinidade, com “pelos nos lugares certos” e tudo mais. A atração é, nesse primeiro instante, pelo físico que desperta uma estranha sensação no protagonista. Cria-se com isso uma nova tensão, percebida também na própria estrutura do conto, que sugere um crescendo na tensão conflitiva do protagonista, pois, por mais que busque se controlar, seu corpo reage à presença do primo.

Me deu assim um disparo no coração, feito susto que não era bem susto, porque não tinha medo de nada. Ou tinha: *medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim*. Uns frios, mesmo parado embaixo do sol de rachar, olhando minha sombra achatada igual à de um *marciano monstro verde*, e uns calorões, mesmo atrás da casa onde até *lesmas* tinha, de tão úmida. *Eu sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex* (ABREU, 2005a, p. 120, grifo nosso).

O “disparo no coração”, o susto, a “coisa sem cara nem nome” que vem de dentro e os “frios” revelam a inquietação do “pequeno monstro” diante da presença do primo. A certeza de que deve ficar longe deste demonstra o medo em relação ao próprio desejo, até então desconhecido, mas visto neste momento como abjeto, nojento, imagem possível de ser construída pela analogia com “marciano monstro verde” e “lesmas”. A causa dessa insegurança pode ser percebida ainda no primeiro contato com o primo, ainda dormindo:

Fiquei olhando pra ele, respirando devagar, no mesmo ritmo. Bem devagar, para não acordá-lo. Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe *aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era* (ABREU, 2005a, p. 116, grifo nosso).

Um primeiro ponto a ser destacado neste excerto é que a figura do “pequeno monstro” vai perdendo sua força e o ódio pelo primo vai “se transformando devagarzinho em outra coisa”, também sem nome. A tentativa de ritmar sua respiração com a do primo sugere um processo de identificação e assimilação que, mais adiante, culminará no envolvimento dos dois. O “pequeno monstro” sente que algo dentro dele está na iminência de explodir. É o “monstro” que dá demonstrações de que pode emergir a qualquer instante. Há vários momentos em que notamos a presença desta “coisa sem cara nem nome” querendo sair. Primeiro, antes da chegada do primo: “Meu pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então eu apertava ele contra o lençol, *parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir*, mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora de mim, enquanto *eu*

pensava numas coisas meio nojentas” (ABREU, 2005a, p. 116, grifo nosso). Depois, na praia, pensando no primo:

Aí me virei de bruços e comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, *parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele*, um fio prateado brilhante. [...] eu sem querer pensei no braço do primo Alex, [...] *parecia assim que ia explodir alguma coisa*. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou *coisa que queria porque queria sair de dentro de mim* sem encontrar o jeito (ABREU, 2005a, p. 121, grifo nosso).

O protagonista tenta controlar o “monstro” que se agita ainda mais dentro dele. Trata-se de uma situação tensa, pois ele se depara com algo desconhecido que parece abalá-lo ainda mais. O “monstro” quer sair, ser ejetado, e a presença do primo parece acelerar esse processo de expulsão. O interior do protagonista reage ao exterior, representado pela figura do primo. O encontro cara a cara com este e a cena que presencia em seguida são determinantes para o “pequeno monstro”:

Acho que estava sonhando com Jad-bal-ja, o leão de ouro, e foi nisso que pensei quando vi aquela cara morena me espiando por cima da rede. Mas toda morena, meio de cigano, não era cara de leão – era a cara do primo Alex, de sobrancelhas pretas bem cerradas grudadas em cima do nariz. Ele sorriu pra mim [...]. Desviei os olhos para o livro de Tarzan no meu colo, depois franzi as sobrancelhas pra ver se ele se tocava. Mas parece que não se tocou (ABREU, 2005a, p. 118).

Como se percebe, o primo não se amedronta com o olhar “ameaçador” do “pequeno monstro”; pelo contrário, ele dará início a um jogo de sedução – “Passou as mãos pelo peito, pela barriga, pelas pernas, a areia caiu no chão” (ABREU, 2005a, p.119) –, enquanto o protagonista tenta ler seu livro com as aventuras de Tarzan. No entanto, o esforço em se concentrar na leitura é desviado para a cena do primo tomando banho de calção, dando início a uma comparação deste com o personagem do livro:

Seus musculosos dedos de aço firmaram-se no centro de uma das barras. De costas para mim, embaixo do chuveiro, as costas dele eram retas, largas, com um pequeno triângulo de pelos crespos e pretos mais largos onde subiam para a cintura, mais estreitos quando desciam em direção à bunda. Ele abriu o chuveiro, soltou um grito quando a água gelada começou a cair. *Com a mão esquerda segurou na outra e, apoiando um dos joelhos de encontro à porta, vagarosamente dobrou o cotovelo direito*. Cada braço dele era assim quase da grossura da minha coxa. A água começou a levar embora a areia da praia, e agora eu podia ver melhor o corpo dele, escondido embaixo da camada de areia. Eu não conseguia parar de olhar. *Ondulando como aço plástico, os músculos de seu antebraço e os bíceps cresceram até que gradualmente a barra arqueou na sua direção*. Ele virou de frente, com as duas mãos afastou o calção e avançou um pouco o corpo, para a água bater na barriga e descer por dentro do calção. Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas

do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro [...]* (ABREU, 2005a, p. 119, grifo do autor).

A comparação com Tarzan não é gratuita, mas altamente sugestiva. A maneira como o primo se comporta dá início a um jogo de sedução através do olhar, conferindo à figura de Tarzan um erotismo até então não imaginado pelo narrador. Por trás da máscara do bom selvagem, o personagem Tarzan representa um modelo de masculinidade e o narrador projeta esse modelo no primo Alex. A figura forte e viril do homem das selvas é transplantada para o primo, que o seduz enquanto toma banho. Cria-se, com isso, a “encenação de um aparecimento-desaparecimento”, como se referiu Roland Barthes ao falar sobre o erotismo como uma “cintilação” que mais sugere que mostra (BARTHES, 2008, p. 15-16). A cena final – “Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro*” – é exemplar para perceber o que afirmou Barthes. Há um jogo entre os dois, com o primo insinuando-se, ao mesmo tempo em que o protagonista dissimula. O texto neste momento se torna erotizado, refletindo materialmente o momento vivido pelos dois rapazes. Os verbos “agarrar” e “enfiar” ganham conotações sexuais e a cena inteira adquire um status de previsão oracular, como se fosse um momento antecipatório do que aconteceria entre os dois no desfecho do conto.

A partir da cena do banho, a relação com o primo se estreita aos poucos, a ponto de saírem juntos à noite. O adolescente observa as atitudes e o comportamento do primo e percebe que não é tão diferente assim: “Ele tinha um jeito de quem sabe sentar num bar, aquele jeito que eu ia ter um dia” (ABREU, 2005a, p. 123). O “pequeno monstro” encontra no primo um amigo e também um confidente: “Parei outra vez de me sentir monstro. [...] me deu vontade de rir, comecei a falar sem parar” (ABREU, 2005a, p. 123). Cria-se uma cumplicidade entre eles e o protagonista vai aos poucos deixando de ser “pequeno monstro”: “De repente me deu assim uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendo ali, ao lado dele, e aí aconteceu uma coisa maluca. Por um segundo, parei de me sentir monstro” (ABREU, 2005a, p. 123). Sente vontade de ser livre, viajar pelo mundo e iguala-se ao primo: “porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto” (ABREU, 2005a, p. 124). Estabelece-se uma relação de afetividade, com o primo fazendo o papel de duplo do protagonista, suprimindo nele o que antes o atormentava como falta. Estabelece-se uma estranha correspondência entre eles e a transformação do protagonista é rápida e intensa: “Foi aí que as coisas começaram a acontecer muito depressa”, diz ele (ABREU, 2005a, p. 123).

O retorno para casa é marcado pela cumplicidade, com o protagonista confessando que observou o primo enquanto dormia, sendo surpreendido por Alex com a afirmação de que não dormia, mas se masturbava, constringendo-o um pouco. Mas em seguida vem a pergunta do primo: “Tu já esporrou?” (ABREU, 2005a, p. 125). Diante da negativa do protagonista, tem-se início uma educação sexual, com o primo ensinando-o a se masturbar e iniciando-o no sexo. A cena é descrita com simplicidade, com imagens que fogem do pornográfico, isto é, não se tem uma cena explícita. O toque dos corpos e a relação sexual são sublimados, numa espécie de elevação do protagonista:

Ele chegou ainda mais perto. Eu coleí meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele.

[...]

Meu coração batia batia, ele podia ouvir. O suor da gente se misturava. O coração dele batia batia, escutei quando deitei a cabeça no seu ombro. Eu fiquei passando as mãos nas costas dele. Elas ficaram todas molhadas da água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim. Ele não se importava de ficar molhado da água de mim. Eu também não me importava de ficar molhado da água dele. *Nojo nenhum, eu sentia* (ABREU, 2005a, p. 126-127, grifo nosso).

A iniciação sexual do adolescente retraído será também uma forma de humanização, pois o “monstro” será, finalmente, ejetado e dominado. A ejaculação adquire a força de uma metáfora, isto é, pode ser lida como a expulsão do abjeto de dentro de si. Aquilo que até então era a “coisa sem cara nem nome”, que desde o início queria explodir, finalmente explode. Por outro lado, pode ser ver nas linhas finais do excerto a dominação do abjeto: “não me importava de ficar molhado da água dele. Nojo nenhum, eu sentia”. O “pequeno monstro” perde suas características disformes a partir do momento em que encontra no primo correspondências que preenchem aquela falta inicial. Dessa forma, percebemos também que o modelo até então representado pelo primo, de masculinidade, é desconstruído, pois a correspondência entre sexo e sexualidade é implodida. O “monstro”, que antes habitava dentro do protagonista e queria explodir, não morre, mas é finalmente nomeado. É o *desejo*.

Considerações finais

Assim, o abjeto em “Pequeno monstro”, inicialmente, é o desejo impróprio que precisaria ser expurgado, pois é proscrito pela cultura, que vê no corpo indócil uma ameaça às fronteiras da sexualidade. O protagonista – aquele que *agoniza* desde o início – passa por um processo doloroso

diante da abjeção imposta ao desejo proibido. Em um primeiro momento, sua identidade de “pequeno monstro” é precária, manifestando atração e repulsa: quer-se conhecer o “monstro”, mas também se quer recalá-lo. O personagem busca controlar o “monstro” que quer escapar de dentro dele. A chegada do primo acelera a saída desse “monstro” e o encerramento do conto aponta para o equilíbrio das tensões iniciais. O “pequeno monstro” deixa de existir porque compreende a diferença como parte de si. A identidade desviante não é negada pelo protagonista, mas confirmada e a imagem do primo permanece como parte dessa identidade: “Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (ABREU, 2005a, p. 127).

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Pequeno monstro. In: _____. **Caio 3D: o essencial da década de 1980** [Os dragões não conhecem o paraíso]. Rio de Janeiro: Agir, 2005a. p. 111-127.

_____. Os morangos de Caio F. estão maduros [Depoimento]. In: _____. **Caio 3D: o essencial da década de 1980**. Rio de Janeiro: Agir, 2005b. p. 259-261.

_____. A mais justa das saias. In: _____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 65-68.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BUTLER, Judith. Inscrições corporais, subversões performativas. In: _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 222-244.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: FOSTER, David William et al. **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 11-36.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

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

LOPES, Denílson. Uma história brasileira. In: _____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121-164.

LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas do poder. In: _____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 75-90.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Introduction. In: _____. **Between men. English literature and male homosocial desire**. New York: Columbia University Press, 1985. p. 1-18.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 31-44.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/abjeto. **LOGOS**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 73-84, 2º sem. 2006.

ZILBERMAN, Regina. Existência urbana e ficção atual. In: _____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 131-148.

ABJECT BODY AND DEVIANT IDENTITY IN “PEQUENO MONSTRO” BY CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: The purpose of this article is to examine two relevant aspects in the short story “Pequeno monstro” [“Little monster”], by Caio Fernando Abreu, they are: abject body and deviant identity. The proposal is to take the category of abject as an excess of which the individual needs to get rid of to constitute himself as subject and apart from this to mark how the narrator-protagonist articulates and resolves the tension that gravitates within him, struggling to constitute himself as a subject. In this process the presence of “other”, presents in the cousin figure, will play a decisive role in the expulsion of the abject part from inside of character resolving its internal conflict and helping him to define his identity.

Keywords: abjection. Conflict. Sexuality. Identity. Otherness.