

**VOCÊ AINDA QUER DANÇAR COMIGO?
CONSIDERAÇÕES SOBRE A DANÇA DO AMOR EM CAIO F, ANA C,
AL BERTO E RENATO RUSSO**

*Alessandra Leila Borges Gomes (Álex Leilla)**

RESUMO: Estudo da reaboração do mito do amor na contemporaneidade, a partir de análises de textos literários e artísticos de Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar, Al Berto e Renato Russo.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Literatura; Cultura; Contemporaneidade.

Objetivando um estudo da reaboração do mito do amor na contemporaneidade, analiso alguns textos artísticos e literários que problematizam valores e modelos oriundos tanto da internalização quanto do questionamento do mito de Eros em nossos dias. Nesse sentido, este recorte configura uma proposta de leitura das formas e mecanismos de retomada, negação, diluição e/ou atualização do amor-paixão, a partir dos elementos poéticos e biográficos presentes em textos que explicitam novas possibilidades de investimentos nos vínculos afetivos.

Esta análise é fruto do projeto *Préterito Imperfeito: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade*, desenvolvido por mim na UEFS. A ideia do projeto surgiu da necessidade de ampliar a análise das representações amorosas já trabalhadas na minha tese de doutorado, defendida em 2008, na UFMG, e intitulada *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Ao comparar Caio Fernando Abreu — autor diretamente

* Professora Assistente da Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

ligado aos anos 1960 e ao movimento da contracultura no Brasil — com Renato Russo — artista surgido na cena do pós-*punk* brasileiro dos anos 1980 —, compreendi que as encaixes dos vínculos afetivos por eles textualizados funcionam como propostas ou convite não apenas para que compartilhem daquelas experiências, mediadas pela linguagem poética, mas, sobretudo, para que acompanhem o fluxo constante de novas e outras problematizações de valores, símbolos, posicionamentos e reflexões socioculturais acerca do amor. A ampliação da pesquisa conta, hoje, com um *corpus* de 11 autores, divididos entre uma coordenadora (eu, que trabalho com Caio, Ana C. Al Berto, Renato Russo, Morrissey e Sophie Calle), três mestrandos (que ora trabalham com a produção de Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar) três bolsistas de IC (que analisam textos de CFA, Clarice Lispector, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa). Pelo projeto já passaram pesquisas acerca de Inês Pedrosa, Cassandra Rios, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles. Dentro desse banquete amoroso, nos interessam tudo que compõe o mosaico infinito e múltiplo dos afetos: o amor visto como resposta às demandas mais íntimas do ser humano. O amor buscado como única forma de acesso à Verdade ontológica do ser. O amor entendido enquanto crítica à banalização dos afetos numa sociedade cada vez mais imediata e consumista. O amor vivido no plano da resistência dos sujeitos à homogeneização das diferenças. O amor ironizado e reduzido a um círculo de repetição e projeção simbólica coletiva. O amor eleito enquanto passaporte para uma fuga de angústias e problemas concretos do cotidiano. São essas as principais tendências reflexivas tornadas visíveis a partir da estratégia da comparação entre os autores escolhidos.

Neste percurso, dialogamos, sobretudo, com os enfoques de Rougemont, Giddens, Bauman e Judith Butler, a fim de compreender melhor um Eros menos normativo e aprisionador, como aquele que vemos surgir nos discursos afetivos produzidos por Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu, Al Berto e Renato Russo. Dessa forma, leio os questionamentos e reelaborações da eterna busca pela alma gêmea como um investimento em formas possíveis de reinventar e coreografar os desejos e os afetos. Dito de outro modo, entendo que os autores trazem o mito do amor-paixão para a pauta a fim de manter acessa

a discussão em torno de valores, crenças e clichês sócio-político-culturais que fazem parte da representação amorosa. Para esses autores-artistas, falar de amor nos nossos dias é falar de um drama e de uma dança encravados no corpo e na sexualidade. Mesmo sabendo que nenhum discurso dará conta da infinidade de experiências, ações, contradições e paradoxos em torno do tema, eles ousam buscar uma escuta, eles nos querem interlocutores e agentes daquilo que é possível de ser compartilhado.

Na tradição dos estudos e das representações acerca do amor no mundo ocidental, é possível diferenciarmos três tipos ou formas mais usuais que orientam sua delimitação: a forma *Eros* ou amor-paixão, a forma *Philia* ou amor-amigo, e a forma *Ágape* ou amor universal — também chamado de *Caritas* (SPONVILLE, 1995). Eros é, em geral, a forma mais produtiva ou pelo menos a que encontra mais ecos nas representações artísticas, despertando também interesse na filosofia, psicologia, psicanálise, sociologia e estudos literários. Segundo Maria de Lourdes Borges (2004), tal ênfase acontece por ser essa a manifestação mais perturbadora do amor, isto é, aquela que não cessa de provocar inquietação, conceituações, definições e, sobretudo, desejo de criação/representação.

O amor-Eros está relacionado com o reconhecimento de uma falta, capaz de gerar uma crença no amante de que o amado possui a chave ou resposta para o seu problema, isto é, o remédio para sua ferida, a solução para o seu vazio. Assim, a forma Eros coloca em circulação a ideia de que o amor se orienta, sobretudo, pelo desejo daquilo que não se tem, pela vontade de completude — é o que no senso comum chamamos de “crença do amor romântico ou ideal”. Essa orientação pela procura da alma gêmea é uma das marcas da experiência do amor-paixão, e, na história do Ocidente, sabemos que antes mesmo de os sujeitos vivenciarem uma relação amorosa, já estiveram em contato com a representação ideal dela, foram preparados e estimulados a pensar nos mecanismos que a viabilizariam o encontro com o par perfeito, como rituais e lugares de busca, investimentos na aparência e no comportamento, formas de conquista e todo um arsenal de técnicas em prol de encontros que efetivem a experiência amorosa, conforme nos mostra Baumann, em *Amor líquido* (2003).

A tipificação do amor e sua separação em três maneiras distintas, no entanto, serve mais a empreendimentos didáticos do que à compreensão da complexidade dos vínculos afetivos humanos. No mundo ocidental, a recorrência da forma Eros nas representações artísticas não exclui completamente o amor *Philia* e *Ágape*, uma vez que há também uma busca por pactos que identificam sujeitos em pé de igualdade um com o outro, que apostam na parceria e transparência dos jogos amorosos, gerando modelos e perspectivas de vínculos afetivos possíveis de serem designados pelo antigo termo de amor entre iguais (*Philia*). Por outro lado, os movimentos sociais que desde os anos 1960 reivindicaram visibilidade, direito às diferenças e acesso a outras tantas instâncias de poder, trouxeram em seu rastro uma tendência ao cultivo da solidariedade (ou pelo menos a circulação de um discurso solidário), traduzida no engajamento do serviço voluntário e na opção por consumo de produtos oriundos de empresas que investem na chamada responsabilidade social. Esses movimentos são orientados pelo amor-*Ágape* ou amor universal, e de alguma maneira também comparece nos discursos e representações contemporâneas.

Segundo Sponville, a diferença entre essas duas formas está, justamente, na perspectiva de vivência que cada uma delas traz: o amor *Philia* aponta para uma convivência prazerosa entre duas pessoas que se conhecem e se respeitam mutuamente, uma não se encontra em posição inferior a outra e ambas se querem bem. Já o amor-*Ágape* fundamenta-se numa atitude desinteressada de benevolência para com todos os seres vivos, é uma forma de amar orientada pelo segundo mandamento — “ama ao próximo como a ti mesmo” — e é cultivada, em geral, por todas as religiões.

As várias possibilidades de representar o amor e sua busca nos textos de Ana C., Caio F., Al Berto e Renato Russo, lembram-nos que é impossível encontrar uma resposta única capaz de justificar a importância que o amor tem entre os seres humanos, como ele é, ainda hoje, desesperadamente buscado pela maioria, como é curiosamente ensinado como o sentido maior da vida humana, e, ao mesmo tempo, desconstruído por leituras irônicas e céticas acerca de sua possibilidade de materialização. Estudar os possíveis significados de Eros nesses autores é compreender a pluralidade de concepções díspares acerca

de como, em diferentes culturas e momentos, homens e mulheres continuam a organizar, interpretar e vivenciar suas relações afetivas.

Muitos teóricos (PRIORE, 2005; LÁZARO, 1996; ÁRIES & BEJIN, 1986) pontuam essa perspectiva móvel do amor nas histórias das relações humanas, desde o mais antigo limite possível traçado por um ocidental (o amor segundo os gregos), passando pelo entendimento cristão, até às diferentes interpretações modernas e contemporâneas desse vínculo. Aqui, busco traçar uma linha, ainda que móvel e fugidia, capaz de contextualizar as representações amorosas desses quatro autores a partir de uma perspectiva em que amar é, sobretudo, negociação e troca simbólico-cultural, assim como uma estratégia para montar um plano estético de confissão, de compartilhamento do vivido, de entrega de si ao outro. A partir dos contornos que as experiências amorosas tomam nos textos dos autores escolhidos, as definições do amor mudam, como de resto ocorre com a constante mudança de *status* conferida ao vínculo afetivo por cada época e cada sociedade.

O investimento estético: Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo

O amor, não raras vezes, pode ser lido como uma metáfora-guia capaz de potencializar o investimento estético e pessoal na cultura. Entender essa “cartografia dos afetos” é participar de um modo específico de fluir e influir entre os espaços de aprisionamento, banalização, libertação e/ou gozo trazidos pela vivência do mito do amor. Nos quatro autores escolhidos, a fluência do mito do amor-paixão pode ser percebido ora de forma explícita em desabafos cotidianos — *quero por quero um namorado sexuado*, grita Caio em carta a Jacqueline Cantore (2002, p.46), recusando-se a aceitar a ideia da imaterialidade do amor-paixão —, ora nas junções das expectativas individuais com as coletivas — a exemplo da constante inserção que Renato Russo faz de comentários ou opiniões sobre o Brasil em letras que tematizam histórias de amor, como *Eduardo e Mônica*, *Faroeste Caboco*, *Se fiquei esperando meu amor passar*, *O descobrimento do Brasil*, entre outras. Mas há também agenciamentos de saberes em que a leitura de textos científicos acerca do amor é trazida para a pauta, como faz Ana C após leitura de Rougemont, anunciando na poesia e fora dela

que *o amor é mera criação do Ocidente*, bem como *performances* que juntam corpo e vivência, a exemplo das tão divulgadas fotos de Al Berto autotransformando-se em *persona* de si mesmo ou a repetida catarse de Renato Russo sempre que iniciava a música *Ainda é cedo* ao vivo. A necessidade de produzir discursos não apenas autobiográficos, mas, sobretudo, reflexivos sobre a experiência do amor escorrem pelos textos desses quatro autores, instaurando sensações e impressões intercambiáveis e gerando uma instância ou espaços móveis onde as singularizações do mito podem ser vistas, sentidas, tocadas. Entre autores, leitores e objetos artísticos as individualizações dessa subjetividade permitem, também, ler o projeto estético-político-ético de seus criadores, sua ritualização do desejo e da imaginação.

A representação do vínculo amoroso é, então, compreendida enquanto uma singularização prática de todo um projeto pessoal, e sua negociação no plano textual, social e cultural diz não somente como esses sujeitos empíricos vivenciaram a ideia do amor, mas, também, como flagaram seus impasses e contradições na própria matriz cultural de onde emerge a urgência de amar e ser amado. Lembremos que, segundo Michel Foucault (1979), todo organismo vivo lida com uma ordem objetiva, que constitui um conjunto de subjetividades legitimado por instâncias institucionais, isto é, um aparelho social, uma instituição, uma associação, um grupo portador de sigla e registro formal, que pode ser percebido em todas as sociedades e épocas. Essa ordem objetiva tende a constituir um espaço rígido ou um obstáculo às tendências mais originais dos sujeitos. Trata-se de uma força localizada, a princípio, externamente ao sujeito, opositiva a ele, mas que mantém com ele um diálogo permanente. Sua materialização numa obra artística pode ser tanto uma operação da imaginação (do autor, do personagem, do narrador, da interação do leitor, a partir dos mecanismos de construção poético-linguística do texto) quanto dos referentes imediatos — elementos históricos, sociais, culturais, antropológicos etc., inseridos no texto. Todavia, nem aquilo que denominamos de interioridade nem aquilo a que se chama ordem objetiva é jamais uma instância independente, ao contrário, trata-se de estruturas intercambiáveis. E uma das formas de se entender o dinamismo desse intercâmbio é analisar como determinados

autores, produto e público estão abordando os vínculos afetivos, uma vez que as representações do amor permitem uma gama de reflexões sobre os trânsitos entre sujeitos e ordem objetiva. Ou seja, ao falar de amor e interpretar tais falas, muitos poetas e artistas, juntamente com seus críticos e leitores, estão falando não apenas da expressão de um sentimento particular, buscado pelos mais diferentes seres humanos nas mais diversas partes do mundo, mas falam, sobretudo, das mediações assumidas entre as subjetividades e a ordem objetiva na qual todo sujeito está inserido. Abordar o amor é abordar o espaço da intimidade consigo e com o outro, é repensar valores morais, políticos, sociais, religiosos e culturais que nos formam e com os quais formamos nossos discursos, nossas produções. Nesse sentido, as representações do amor servem tanto a projetos coletivos quanto a investimentos individuais, devido às implicações e significados múltiplos que trazem.

Os quatro autores escolhidos têm em comum a consciência dessa mobilidade do amor e, em suas produções, eles a ligam tanto à heterogeneidade da própria concepção do que é amar, quanto às transformações constantes sofridas pelas formas e significados que os vínculos afetivos adquirem em cada contexto distinto. Seus textos expõem experiências amorosas além e aquém de seus limites históricos, uma vez que o texto inventivo pode estar em lugares e épocas diversos, legitimando laços, correndo pelas margens, integrando e/ou desintegrando sujeitos e sociedades. A peculiaridade com que falam da experiência afetiva abre um espaço pra uma intimidade textual com o leitor, não sendo descartados desse jogo a tensão entre confissão e representação, público e privado, espontaneidade e manipulação. Que tipo de amores nos trazem Caio F, Ana C., Al Berto e Renato Russo? Experiências homossexuais? Bissexuais? Ou, na autodefinição de Russo, pansexuais? Não sabemos e, ao mesmo tempo, sabemos — sempre dentro da rede móvel e múltipla que é saber, também, de nosso próprio desejo, de nossa própria sexualidade, naquilo em que ele/ela nos pertence e escapa.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) se definia *gay*, optando pela configuração política e cultural que o termo traz. É considerado um dos mais significativos autores da contemporaneidade. Seus textos vêm servindo de base para constantes leituras e releituras,

tanto na área acadêmica (com produções de artigos, dissertações e teses sobre suas obras) quanto na área artística (com adaptações de seus textos para o cinema e teatro, uso de citações e até pastiches de alguns contos feitos por outros escritores que, frequentemente, o homenageiam). Escreveu cerca de treze livros, entre eles, dois romances, um livro infantil, oito peças de teatro, crônicas e contos. Ligado à contracultura, a visitação recorrente hoje ao universo ficcional de Caio F mostra que sua produção ultrapassou as marcas geracionais a que estava sujeita, pois seu texto se configura como um dos mais produtivos da contemporaneidade, por lidar de maneira singular com a incomunicabilidade urbana, o preconceito, a solidão dos grandes centros urbanos, a busca de uma reinterpretação da cultura *pop*, a problematização das identidades sexuais, bem como a rediscussão do mito do par perfeito. Em seus textos, uso da experiência amorosa pode vir, muitas vezes, vinculada à sexual, adquirindo contornos explícitos em que sujeito e ordem objetiva se enfrentam, tornando visível para o leitor o abismo entre essas duas instâncias. É o que ocorre nos contos Sargento Garcia (que o próprio Caio confessou ser autobiográfico a partir de sua primeira experiência sexual), Terça-feira gorda e Os sobreviventes, do livro *Morangos Mofados* (1982), ou em Noites de Santa Tereza e Triângulo em cravo e flauta doce, de *Ovelhas Negras* (1995). São textos cuja carga erótica abarca, ao mesmo tempo, tanto a superfície do amor (desejo e ato), quanto seus impasses socioculturais, registrados ora na forma de conflitos com o meio, ora na forma de uma denúncia à repressão sofrida por aqueles que amam de forma diferente dos padrões estabelecidos socialmente.

Nos textos de CFA cujo foco narrativo é em primeira pessoa há um jogo irônico com a ideia frágil de confissão ou memória, e isso dá ao leitor tanto um panorama da época, quanto um jogo tenso entre subjetividade e ordem objetiva, como ocorre no romance *Onde andará Dulce Veiga?*, nos contos *Morangos mofados*, *Dama da noite* e em *Os dragões não conhecem o paraíso*, ou mesmo em crônicas como *Carta anônima*. A perspectiva *de dentro* vem sempre através de uma linguagem bastante metafórica, estabelecendo uma cartografia de elementos afetivos e culturais em que a singularização da experiência de amar serve para se pensar e visualizar a dança do mito, redescutindo nossa imersão cega nele:

Só quem já teve um dragão em casa pode saber como essa casa parece deserta depois que ele parte. Dunas, geleiras, estepes. Nunca mais reflexos esverdeados pelos cantos, nem perfume de ervas pelo ar, nunca mais fumaças coloridas ou formas como serpentes espreitando pelas frestas de portas entreabertas. Mais triste: nunca mais nenhuma vontade de ser feliz dentro da gente, mesmo que essa felicidade nos deixe com o coração disparado, mãos úmidas, olhos brilhantes e aquela fome incapaz de engolir qualquer coisa. A não ser o belo, que é de ver, não de mastigar, e por isso mesmo também uma forma de desconforto. No turvo seco de uma casa esvaziada da presença de um dragão, mesmo voltando a comer e a dormir normalmente, como fazem as pessoas banais, você não sabe mais se não seria preferível aquele pântano de antes, cheio de possibilidades – que não aconteciam, mas que importa? – a esta secura de agora. (ABREU, 1989, p.155)

Ao denominar de *dragão* o amor, o narrador do conto aponta para inúmeras possibilidades de interpretação, desde a simples percepção da história de um vínculo afetivo desfeito, passando pela tragicidade do desejo de amar e ser amado da personagem que é mil vezes maior que qualquer vivência afetiva, até chegar à concepção de um Eros impossível de se realizar, porque é, na prática, invisível e impalpável, e, pior, “nos sapeca de fogo quando acorda”. Mas não é só isso: tal qual a personagem de Dama da noite, que persegue e, ao mesmo tempo, critica o círculo vicioso da busca do grande amor, o sujeito de Os dragões não conhecem o paraíso, assim como o Pérsio, da novela Pela noite, entre tantos outros personagens de CFA, nos expõe o círculo vicioso do mito amor-paixão não apenas de forma crítica e irônica, mas, sobretudo, enquanto forma discursiva, um invólucro luminoso que está aí para gerar novas histórias, alimentar a roda das falas, dos sonhos. Nesse sentido, há muitas passagens em seus textos nas quais não conseguimos saber se o amor para CFA deve ser buscado como verdade existencial do sujeito ou se não passa de uma ilusão coletiva, advinda de uma necessidade humana de criar um sentido maior para a grande aventura na Terra.

A mistura entre criatura e criador está também na poesia de Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997), nome de batismo do poeta português Al Berto, que também foi pintor e editor. Ele publicou cerca de oito livros e deixou incompletos um trabalho de fotografia sobre Portugal e fragmentos para uma ópera. Falar e registrar o amor para Al Berto não é apenas uma circularidade pessoal, mas uma vontade de surpreender o outro e, sobretudo, a si mesmo. Considerado uma figura importante nos movimentos políticos pela liberdade política em seu país, o poeta dá uma dicção especial ao desejo homoerótico, sendo considerado por alguns estudiosos como responsável pela introdução de *pontos cardeais da cultura queer em Portugal* (STERBOVÁ, s/d, p. 8). Segundo Mário César Lugarinho, há no poeta português toda uma “tentativa de coincidência entre Alberto Pidwell Tavares, o indivíduo constituído socialmente, e Al Berto, o poeta, sujeito de um discurso” (2002, p.2).

O projeto poético de Al Berto busca a exposição e entrega de uma subjetividade esteticamente confessional, capaz de desnudar fragmentos do vivido, mas também do imaginário, aproximando-se e se distanciando, não exatamente dentro do conceito moderno de dissociação entre vida e linguagem, mas, antes, conectando-se com a ideia da entrega absoluta do sujeito, de um viver e morrer no texto, escrevendo-se em excesso e, neste percurso, deixando, tantas vezes, diversos Al Bertos se manifestarem. “Sempre tive dúvidas que alguma vez me visite a felicidade”, nos fala um de seus versos mais melancólicos, cujo brilho recai na ideia de que o vivido não pode personificar o objetivo maior porque vivemos — e quem é a felicidade? Quando perceberemos sua visita?

A escrita de Al Berto nasce de um amplo reinvestimento na coreografia dos afetos, dentro da qual a noção moderna de ruptura entre aquele que cria e a subjetividade posta na página não satisfaz mais:

e ao anoitecer adquire nome de ilha ou de vulcão
deixas viver sobre a pele uma criança de lume
e na fria lava da noite ensinas ao corpo
a paciência o amor o abandono das palavras
o silêncio
e a difícil arte da melancolia
(AL BERTO, 1997, p. 32)

O distanciamento forjado pela voz, ora na falsa segunda pessoa, ora no imperativo, traz a mediação para um conteúdo extremamente lírico, em que a subjetividade é narrada/explicada de fora para dentro, a partir de ordens ou apelos para que o sujeito faça isso ou aquilo, enquanto o leitor vai entrevedendo entre um foco de luz e a próxima sombra toda uma intimidade exposta: “dizem que a paixão o conheceu/mas hoje vive escondido nuns óculos escuros/senta-se no estremecer da noite enumera/o que lhe sobejou do adolescente rosto/turvo pela ligeira náusea da velhice” (p. 51). A ausência de elementos exteriores faz o mundo objetivo restringir-se a uma paisagem atemporal: vagas menções à noite, ao mar, somam-se ao derramamento de um íntimo tentando sobreviver à solidão e à amargura de experiências estilhaçadas. O centro da escrita se forma a partir de metáforas que unem “sujeito” e elementos em ebulição – vulcão, criança, náusea, beira-mar —, configurando, assim, pedaços dessas micro-histórias que foram vividas... Mas onde? Quando? Por quem? Não sabemos e, ao mesmo tempo, sabemos: à medida que a interiorização nos captura e universaliza todas essas emoções.

Universalizar e investir na máxima de que o poeta é um inventor de emoções é o percurso mais desejado pela produção poética de Ana Cristina Cruz Cesar (1952-1983), ou, simplesmente Ana C., como se autodenominava. Nascida no Rio de Janeiro, Ana foi poeta, tradutora e professora, autora de nove livros, entre eles, quatro de poesia, dois de ensaios e um de tradução. Apesar de ser inserida à força entre os poetas marginais do final dos anos 1970, Ana C. investiu numa escrita pessoal que ultrapassa tal geração, unindo questões da vanguarda às formas e conteúdos clássicos e modernos que ela tão bem conhecia. Formada em Letras, a poeta assumiu uma tendência forte para a crítica, diminuindo em seus poemas a distância entre teoria e criação. Optou pela primeira pessoa do singular, forçando um tom confessional, mas perseguindo uma espécie de discurso de si: uma *persona* em diálogo com a própria experiência de mundo e com a voracidade da linguagem. Nesse percurso, ela apodera-se de um Eros-excesso, saqueando tudo aquilo que pode ser digno de uma invenção sintática, de uma estetização, no afã de ser não apenas mais uma a escrever

poesia no Rio de Janeiro dos anos 1970, mas se colocando enquanto investigadora de sua própria capacidade de criar emoção e sinceridade na escrita:

Acreditei que se amasse de novo
esqueceria outros
pelo menos três ou quatro rostos que amei
Num delírio de arquivística
organizei a memória em alfabetos
como quem conta carneiros e amansa
no entanto flanco aberto não esqueço
e amo em ti os outros rostos
(CESAR, 1998, p. 69)

O poema-tese defende a ideia do amor como um fluxo na memória, que pode momentaneamente ser interrompido e depois retornar em outros relacionamentos. Trata-se de uma pequena história que se conta de um “eu” que amou, achou que esqueceu e voltou a amar. Ao mesmo tempo que os versos funcionam como uma prova, um argumento que embasa a ideia da fluidez-permanência do amor, são também a imagem contundente da necessidade do vínculo, do outro, que alinha a teoria de que o amor precisa ser realimentado pelas relações afetivas, como um mosaico de vínculos a serviço do mito-Eros, ou seja, todas as experiências afetivas são, em verdade, uma só experiência: a vivência mítica do amor. As ações racionais (organizar, arquivar, contar) e as ações emotivas (amar, não esquecer, sentir o flanco aberto) são colocadas no mesmo plano, como respostas dinâmicas de uma na outra. Através de uma confissão-aparente — com o uso da 1ª pessoa no pretérito, “acreditei”, “amei”, “organizei” — aparentemente nos dá a impressão de um texto confessional, no entanto, os elementos pessoais ou biográficos estão ausentes no poema: não sabemos nada de concreto sobre essa experiência de amar a não ser a tese-reflexão dos afetos como um labirinto onde se perdem e se encontram elementos (rostos, marcas, identidades) de um amor terminado no outro que o sobrepôs.

Essa ausência de demarcações em Ana C hibridizam os signos que, cada vez mais, querem tocar o outro, não pela obviedade da mensagem, dos enunciados prontos, mas por uma contemporaneidade dos signos fluidos, que escorrem de uma possibilidade

de sentido para o outro, sem se prestar a leituras detetivescas ou prontas, mas, antes, solícitos a correntes, à superabundância. Dentro desse excesso, no entanto, não houve espaço nos poemas, entrevistas, anotações, crítica e cartas de Ana C. para uma explicitação objetiva de sua sexualidade — pelo menos não nos termos taxativos que conhecemos como homo, hetero ou bissexual —, e mesmo a informação de que a poeta antes de se matar vivia uma relação amorosa com uma mulher, passada aqui e ali por quem conviveu com Ana C, jamais foi registrada oficialmente nas biografias que acompanham os tantos livros que a família e os amigos da autora organizaram e publicaram após o seu suicídio.

Ao contrário de Ana C, Renato Russo buscou em suas letras relacionar sempre que possível a orientação sexual aos registros inventivos dos afetos. Nascido Renato Manfredini Júnior (1960-1996), mas conhecido nacionalmente pelo pseudônimo de Renato Russo, o músico, letrista e vocalista de uma das bandas mais influentes do *rock* nacional nos anos 1980 — a Legião Urbana — se autodenominava na intimidade um pansexual, porém, politicamente consciente dos entraves que a condição homossexual encontra ainda em nossa sociedade, a partir de 1987, passou a fazer questão de usar o termo *homossexual*, a fim de não deixar dúvidas acerca de seu desejo por homens: “eu gosto de meninos e meninas, mas eu gosto de meninos... como é que não é normal?” — soletra ele em entrevista à Bizz (1987, p. 48). O músico lançou treze álbuns, entre eles dois solos, sendo um deles — *The Stonewall in concert* — uma homenagem ao movimento *gay-pride*. Sua produção artística liga-se às mudanças ocorridas nas artes e nos paradigmas da cena cultural contemporânea, e à reformulação dos novos papéis ou mediações. Suas letras funcionam como catalisadora de anseios e pontos de vistas geracionais, cuja zona de inserção e diálogo vai da música negra norte-americana dos anos 1950-60, passando pela canção de protesto e *folk*, à la Bob Dylan e Joni Mitchell, pela irreverência dos Rolling Stones, pelo psicodelismo do The Doors e Velvet Underground, pela anarquia dos *punks* britânicos de 76 e sua posterior reconfiguração melódica através das bandas da *new wave* inglesa, como Joy Division e The Smiths.

Assim como Ana C, Renato Russo adota quase sempre foco narrativo na 1ª pessoa, usando, quando necessário, aspas ou travessões para indicar mudança de sujeito

em seu texto, como ocorre na letra de Índios. Além de gostar de juntar o amor-paixão ao amor à pátria (ver as letras de Angra dos Reis, Se fiquei esperando meu amor passar, Perfeição e O descobrimento do Brasil, entre outras), Russo se portava muitas vezes como um cronista de micro-histórias cujo foco principal era a realização amorosa, a exemplo de Eduardo e Mônica, ou a tragédia social que impedia o par amoroso de ficar junto, como em Faroeste Caboclo. Mas um dos pontos mais altos de sua produção é, sem dúvida, as letras em que o conteúdo homoerótico é trabalhado, como ocorre em Soldados, Daniel na cova dos leões, Feedback song for a dying friend, Sete cidades, Meninos e meninas, Eu era um lobisomem juvenil, O mundo anda tão complicado, L'âge dor, Tempestade, entre outras. As marcas do amor entre dois homens são sutis, mas estão na consciência de que “nossas meninas estão longe daqui”, ou n“aquele gosto amargo do seu corpo”, no “emprestar um par de meias” ao outro, no “alisar da testa do rapaz” etc. Dentre todas as letras cujo tema é o desejo ou a experiência homossexual, Daniel na cova dos leões se destaca por trazer uma narração poética do próprio ato sexual, como explicitado na primeira estrofe:

Aquele gosto amargo do teu corpo
 Ficou na minha boca por mais tempo
 De amargo então salgado ficou doce,
 Assim que o teu cheiro forte e lento
 Fez casa nos meus braços e ainda leve
 E forte e cego e tenso fez saber
 Que ainda era muito e muito pouco.
 (RUSSO, 1986)

O título da canção traz uma intertextualidade que junta sagrado (o Daniel profeta bíblico que lutou contra um leão) e o profano (analogia da posição do sujeito frente à entrega sexual). O enlace sexual entre dois homens leva a uma provação desses “barcos a motor” que insistem em usar “os remos”, e alcança momentos bastante eróticos quando descreve o sexo oral (“aquele gosto amargo do teu corpo/ficou na minha boca por mais tempo”), a pausa entre o fim do primeiro ato (“de amargo então salgado ficou doce”) e o recomeço do sexo (“Fez casa nos meus braços e ainda leve/E forte e cego e tenso fez

saber/Que ainda era muito e muito pouco”). Aqui, a tão buscada fusão entre amor e sexo não só acontece, como fornece armas para a elaboração de um discurso acerca do desejo entre iguais: “Faço nosso meu segredo mais sincero/e desafio o instinto dissonante”, canta Russo na estrofe seguinte. Seu “desafio” ao instinto dissonante (o padrão heteronormativo imposto como única realização a ser buscada) vem de uma aprendizagem prática do desejo, quando o sujeito percebe que o corpo do outro não é apenas fonte, mas lugar de identidade e ação: “Teu corpo é meu espelho e em ti navego/eu sei que a tua correnteza não tem direção”.

O uso de metáforas e analogias privilegia imagens e sensações que apontam para a própria sensação do gozo, já definida por tantos autores e culturas como uma espécie de perda de si mesmo ou “pequena morte”. Na letra de Russo também há a percepção d’“o mal que a água faz quando se afoga”, porém, as modulações do ato sexual fortalecem tanto o sujeito que a condição e os papéis que desempenharão na cama ficará entre eles como senha para o paraíso, por isso, se canta que *a insegurança não me ataca quando erro*. Assim, o amor é apreendido no atrito e na dança dos corpos, podendo haver espaço para equívocos, erros, mas não para a perda da certeza do que se quer, uma vez que não há possibilidade de interferência nesse encontro, ou seja, nada do que é externo — razão, culpa, repressão, fé — pode intervir na volúpia dessa entrega: *o salva-vidas não está lá porque não vemos*.

É possível traçarmos uma linhagem para esses quatro autores que tendem a misturar biografia com criação, estabelecendo algo que Ana Cristina Chiara chama, em *Afinidades eletivas, de delicada confusão entre vida e escrita* (2007, p. 10). Essa delicada confusão faz parte de um projeto autoral, que, para Chiara, deságua em duas palavras: sensibilidade e entrega — dois elementos originários do que, culturalmente, aprendemos a codificar como atributos femininos. Em outras palavras, a tendência de problematizar e de confundir os limites tênues entre vida e arte leva a uma prática daquilo que, normalmente, adjetivamos como *postura feminina*, traduzida por alguns teóricos (RIETH, 2000; ARAÚJO, 2003) como uma apreensão (em geral praticada pelas mulheres, mas não só) da amizade, da paixão, do amor, do erotismo, das experiências e da criação enquanto peças de um quebra-cabeça que

deverá ser armado pelo outro: pequenos fragmentos reluzentes de um mosaico elaborado a partir da vida.

Em Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo (todos declaradamente autobiográficos e todos afeitos a pseudônimos, ressaltemos), falar dos afetos é falar do íntimo, que advém de um desejo de jogar com a atenção do outro, numa espécie de brincadeira na qual os criadores vão dispondo peças de um emaranhado de pequenas coisas retiradas do cotidiano e revestidas de novas intensidades que formam essa zona íntima, onde os afetos, as emoções e as projeções não são negados nem simplesmente confessados, mas renegociados, através de um constante diálogo entre o que faz parte dos investimentos pessoais e o que universalmente pode seduzir, provocar, capturar o olhar, a atenção do outro. Reelaboração, exposição e partilha são, então, as palavras-chave desse jogo.

A concepção de escrita deles pressupõe a elaboração de produtos e performances, ou seja, buscam na escrita um espaço de reflexão do desejo e do afeto, numa apreensão também política e poética das vivências que possibilitam um estar na cena, manipulando as formas de acesso ao mercado e ao público, e erotizando sua própria inserção e circulação nos vários segmentos da cultura. Em geral, esses autores podem ser aproximados pela atitude em relação à vida, à exposição dos afetos e ao trabalho: optam pela eleição da leveza como um valor desviante — de acordo com a sugestão de Ítalo Calvino, em suas *Seis propostas para um novo milênio* (1990) —, leveza capaz de minimizar o peso de ser gente, não cultuando o superficial e o leviano, mas carnavalizando a necessidade de separação entre o que seria da ordem do frívolo e pessoal e o que seria da ordem do sério, do profundo, do estético.

O projeto artístico desses autores prevê, justamente, esse poder rir do peso da vida, esse saber dançar *com* e *na* dor. Dessa forma, põem na prática da cena contemporânea a máxima de Nietzsche de que não se pode acreditar num deus que não sabe dançar. O verbo “dançar”, nesse sentido, funciona como uma extensão de um “sim” dado à própria dinâmica da escrita-vida, que explora a possibilidade de dizer tudo, do mais íntimo ao mais

exterior, desde que mediado por uma linguagem poética capaz de recolocar os “dizeres” no plano da elaboração da emoção, e não da mera confissão.

Na tensão dessa intimidade que se superficializa (no sentido do “se colocar na área do visível” e não do “pouco profundo”) na carnadura da escrita, do canto, da performance, das imagens, confrontam-se marcas explícitas de um vir à tona que se pulveriza, assumindo estratégias de permanência ativa na cena contemporânea. Gestos e escolhas reverberam nos discursos, traçando um conjunto das ações possíveis a serem tomadas num tempo de quase imobilidade diante da banalização dos discursos, do corpo, das emoções.

Mesmo reconhecendo que o investimento nesse tipo de escrita é uma escolha, não podemos ignorar que gestos, palavras, ações, emoções e mesmo as fragilidades são passíveis de serem capturadas e reconfigurados no jogo dinâmico do mercado e da mídia. Lembremos: mídia e mercado não possuem orientação ética capaz de distinguir o joio do trigo, e isso talvez explique porque no imediatismo das redes pessoais e dos blogs, por exemplo, muitas vezes, vamos encontrar esses quatro autores revestidos do oposto do que seus textos nos mostram: slides enfocam um Renato Russo que manda, aconselha, impõe; uma Ana Cristina Cesar melosa e óbvia; dizeres recortados transformam a literatura de Caio numa avalanche de achados esotéricos de mau gosto; lendas e discussões clichês pairam sobre Al Berto (ele morreu de AIDS, uns afirmam, não, ele morreu por causa de um tumor cerebral, consertam outros). Recebem, assim, uma atenção desviante: o interesse migra das obras e recai no culto, por vezes mórbido, por vezes superficial, da mera exposição do privado.

Quero finalizar ressaltando que não me interessa desmentir nem entrar no mérito da popularização desses rótulos via mídia e redes sociais. Assinalo, antes, que os textos desses quatro autores, uma vez desnudos, não deveriam voltar a ser vestidos de uma capa redutora, acomodadora das tensões e atritos inerentes à natureza poética deles. Minha leitura é, assim, uma vontade de dizer *não* a essa espécie de tesoura que poda as asas, as imagens, as metáforas, a delicadeza da entrega com que Caio F., Al Berto, Ana C. e Renato Russo viabilizaram a perda de fronteiras entre o privado e o público, brincaram com os

limites entre intimidade e exterioridade, não aceitando a simples oposição entre eles, mas instaurando o jogo entre sujeito e interlocutor. Amaram-se e sexualizaram-se, convidando-nos a participar dessa dança, a deixar, também, fluir nosso desejo, nosso fluxo de amor e entrega. Por isso, quando por acaso encontro no mundo objetivo um Caio F. reduzido a um escritor *gay*-místico, capaz de interessar apenas aos leitores *gays*-místicos, ou um Al Berto codificado enquanto figura esquisitinha e promíscua da literatura portuguesa; quando me deparo com uma Ana C citada em blogs e perfis que a enquadram como a atormentadinha suicida carioca, ou, ainda, um Renato Russo roqueiro bicha militante, penso na fluidez dos textos deles e na coragem com que disseram sobre seus desejos, seus amores e desamores. Penso no convite que paira sobre suas obras — *quer dançar comigo?* —, então, digo, de bom grado, *sim*, a eles; um alto e sonoro *não* ao mundo.

ABSTRACT: Study about the reworking of the myth of love in contemporary times, from analyzes of literary and artistic texts by Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar, Renato Russo and Al Berto.

KEYWORDS: Love; Literature; Culture; Contemporary.

REFERÊNCIAS

- AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulinas, 1997.
- _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulinas, 1995.
- _____. *Cartas*. Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ARAÚJO, M. F. Amor, casamento e sexualidade. Revista *Psicologia: Ciência e Profissão*, Florianópolis, 2002. p.70-77.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BORGES, Maria de Lourdes. *Amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para um novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/Ática, 1998.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades Eletivas. Revista *Ipotesi*, v. 4, n. 2, jan-jun 2001, p.9-17. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/8/apres.pdf>>. Acesso em: nov. 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

LUGARINHO, Mário César. Escrevo-te continuamente: subjetividade e alteridade em Al Berto. Trabalho apresentado no VIII Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em Belo Horizonte, de 23 a 26 de julho de 2002, na Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível no cd-room dos Anais do evento.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LEGIÃO URBANA. *Dois*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1978.

RIETH, F. A iniciação sexual na juventude de mulheres e homens. Revista *Horizontes Antropológicos*, n. 8, Florianópolis, 2002, 77-91.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RUSSO, Renato. Entrevista a José Augusto Lemos, Revista *Bizz*, ed. 059, Junho/1990. Disponível em CD-Room.

SPONVILLE, André-Comte. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo, 1999.

STERBOVÁ, Nikola. O medo na poesia de Al Berto. Disponível em: <http://is.muni.cz/th/109220/ff_b/bakalarka.pdf> Acesso 12 jan 2012.

*Recebido em 16/11/2014.
Aprovado em 12/01/2015.*