

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (UERN)
CAMPUS AVANÇADO "PROFA. MARIA ELISA DE A. MAIA" (CAMEAM)
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS (DLE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

FRANCISCA AURILÉCIA DE LIMA

OS EMBALOS DO AMOR EM *KEITH JARRETT NO BLUE NOTE*, DE SILVIANO SANTIAGO

PAU DOS FERROS
2016

FRANCISCA AURILÉCIA DE LIMA

OS EMBALOS DO AMOR EM *KEITH JARRETT NO BLUE NOTE*, DE SILVIANO SANTIAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus* Avançado “Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia” (CAMEAM), da Universidade do Estado Rio Grande do Norte (UERN), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração estudos do discurso e do texto, Linha de Pesquisa Texto Literário, crítica e cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa

PAU DOS FERROS
2016

Dissertação “Os embalos do amor em *Keith Jarrett no Blue Note*, de Silvano Santiago”, autoria de Francisca Aurilécia de Lima, submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Dissertação defendida e aprovada em 22/11/2016

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa (UERN)
Presidente

Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Sousa Júnior (UFOP)
(1º Examinador)

Prof. Dr. José Vilian Manguiera (UERN)
(2º Examinador)

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani (UFV)
(Suplente Externo)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte (UERN)
(Suplente Interno)

O AMOR...

Isso é o que dá vitalidade e sentido às outras empreitadas. O amor é a música que faz os outros passos que damos na vida fluírem; é a música que permite aos nossos movimentos normalmente experimentais ganharem coerência. Ele é a ponte entre o sexo e a maternidade – mas, mais importante, é o céu sobre essas atividades. Ele é, ao mesmo tempo, a cola e o deus (NEHRING, 2012, p. 261).

À minha família, por ter me ensinado muito sobre a vida, mostrando o que é mais importante e a tornar-me uma pessoa melhor e mais feliz.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu sustentáculo maior, por iluminar e guiar sempre o meu caminho.

Ao meu esposo Érison da Silva Fontes, meu amor, companheiro fiel, paciente e amigo, que está sempre ao meu lado, dando-me força e coragem para seguir em frente e vencer os obstáculos da caminhada.

Aos meus pais, Antônio Jácome Filho e Antônia Másima de Lima, exemplos de perseverança e humildade, que me ensinaram os valores mais importantes da vida.

Aos meus irmãos, Almair, Aldaécio, Almaécia, Audaclécia, Amanda e Auricélio (in memorian), grandes incentivadores e colaboradores na minha caminhada de vida.

À professora orientadora Maria Aparecida da Costa, pela disponibilidade e pela grandiosa contribuição que prestou para o enriquecimento do meu trabalho.

A minha amiga Jacicleide, pela amizade, incentivo e convivência saudável.

A todos os meus familiares, sobrinhos, cunhados, primos, tios e avós, que fazem parte da minha vida e que de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização de mais um sonho.

RESUMO

O presente trabalho, intitulado “Os embalos do amor em *Keith Jarrett no Blue Note*, de Silvano Santiago”, tem como objetivo discutir como o amor Eros apresenta-se configurado na narrativa contemporânea. O estudo busca analisar as relações do amor Eros entre as personagens homoeróticas da obra citada, observando como essas personagens lidam com os conflitos amorosos, procurando discutir entraves e perspectivas nessas relações afetivas, levando em consideração a complexidade e ambiguidade do sentimento do amor, e pensando na obra dentro do contexto histórico e social de sua produção. Para o desenvolvimento desta pesquisa, tomou-se como base teórica os estudos de Platão (1986), Ovídio (2007), Bauman (2004) e Giddens (1999), dentre outros que discutem sobre o tema do amor, abordando os diversos conceitos desse sentimento por eles definido, com o objetivo de encontrar caminhos que levam a compreender, de maneira crítica, o livro a ser analisado. A análise demonstra que o amor aparece, na literatura contemporânea, como um sentimento fracassado e desacreditado, o que compartilha com a visão degradada e fragmentada do sujeito moderno, um sujeito que vive uma crise de identidade, que não se afirma em suas relações humanas, o que passa a ser retratado também nas narrativas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Conto contemporâneo. Amor Eros. Homoerotismo. Silvano Santiago.

ABSTRACT

This work, entitled “Os embalos do amor em Keith Jarrett no Blue Note”, by Silviano Santiago, aims to discuss as the Eros love is presented in the contemporary narrative. The study analyzes the relations of Eros love among the homoerotic characters of the mentioned work, observing how these characters deal with the loving conflicts, willing to discuss barriers and perspectives in these affective relations, considering the complexity and ambiguity of the feeling of the love and thinking in the work into historic and social context of its production. For the development of this research it was used the studies by Platão (1986), Ovídio (2007), Bauman (2004) and Giddens (1999), among others that discuss about theme of the love, approaching the diverse concepts of this feeling by them defined, with the objective to find ways that lead to comprehend critically the work that will be analyzed. The analysis shows that the love manifest in the contemporary literature as a failed and discredit feeling, what share with the view degraded and fragmented of the modern subject that lives a crisis of identity that not stated in his human relations, passing the to be portrayed also in the contemporary narratives.

KEYWORDS: Contemporary tale. Eros love. Homoeroticism. Silviano Santiago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CONTO: BREVE REFLEXÃO SOBRE A NARRATIVA	15
1.1 O CONTO BRASILEIRO	21
1.2 SILVIANO SANTIAGO: FICÇÕES DE MÚLTIPLAS FACES.....	27
2 DA POESIA À ALUCINAÇÃO DELIRANTE: AMOR, SENTIMENTO AMBÍGUO E PARADOXAL.....	32
2.1 O EROS DAS RELAÇÕES HOMOERÓTICAS: UM “AMOR QUE NÃO OUSA DIZER SEU NOME”	45
2.2 MANIFESTAÇÕES HOMOERÓTICAS NA LITERATURA	49
3 KEITH JARRETT NO BLUE NOTE: SOLIDÃO E DESILUSÃO	54
3.1 DESEJO E MEDO EM “AUTUMN LEAVES”	56
3.2 AMOR-PAIXÃO: SENTIMENTO E SENSUALIDADE EM “DAYS OF WINE AND ROSES”	67
3.3 “WHEN I FALL IN LOVE”: DO DESEJO CARNAL AO DESEJO ROMÂNTICO ..	75
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS	97

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O amor é tema constante na Literatura, aparecendo entre versos e narrativas, nas páginas escritas de grandes autores. Permanece eternizado nas famosas e inesquecíveis histórias de amor, como a de *Romeu e Julieta* (1597), *Paulo e Virgínia* (1788) e Simão e Teresa em *Amor de Perdição* (1862), onde ele não se realiza efetivamente, ou quando se concretiza é marcado por sofrimentos e tragédias amorosas. O amor é tema que nunca se exaure, posto que está sempre em evidência e aberto às novas possibilidades de interpretações e conceitos; por isso, diversos estudos já foram desenvolvidos na busca de se entender o sentimento do amor. São exemplos os trabalhos de grandes autores, tais como Platão, com a obra *O banquete (o simpósio ou do amor)* (1986); Ovídio, que fala sobre *A arte de amar* (2007); Stendhal, o qual aborda sobre os quatro amores diversos que existem, no livro *Do Amor* (2007); e Kristeva, que fala sobre os diferentes códigos do amor no Ocidente, em *Histórias de amor* (1988). Além de trabalhos acadêmicos, a citar o de Maria Aparecida da Costa, que discute sobre as configurações do amor no romance contemporâneo (2014); Janaina Rebello, a qual traz a multiplicidade de enfoques do amor na literatura brasileira (2007); Regina Michelli, com os caminhos da paixão (2004), dentre outros. Constata-se, portanto, a recorrência desse tema na literatura, tendo em vista a sua representação em diferentes épocas, de diferentes maneiras, mas continuamente se renovando e acompanhando o ser humano em suas transformações comportamentais e nas suas relações sociais e culturais.

No contexto da contemporaneidade, o homem, que passa por constantes mudanças de seu tempo, vive uma crise de identidade, questionando seus valores e a própria existência: “A modernidade vive a crise do sujeito, que se perde nos meandros do mecanicismo, do progresso, da sexualidade, da aparência, apontando os descaminhos que envolvem a relação amorosa” (MICHELLI, 2004, p. 100). Destarte, o amor contemporâneo tende a se resumir na impossibilidade da “fusão romântica”, devido a fragmentação do sujeito moderno e a fragilidade de seus relacionamentos.

A partir da inquietação sobre o tema do amor, como um sentimento ambíguo e complexo, e pensando no sujeito contemporâneo enquanto um ser que não se reconhece e não se entende em suas relações humanas, percebe-se a necessidade de analisá-lo numa relação homoerótica, e discutir as perspectivas e entraves

nessas relações, partindo do princípio de que a questão das relações homoeróticas é assunto pertinente e está cada vez mais presente no discurso literário.

Nesse sentido, entende-se que a literatura tem se constituído, de maneira significativa, como um espaço de análise dos diversos discursos que caracterizam os processos políticos, históricos e sociais nas relações humanas. Através dela, muito tem se problematizado acerca dos espaços demarcados, espaços estes que dividem a sociedade entre o que é certo e errado, tolerável e intolerável, construindo formas e modelos pré-determinados. Nesse contexto, a questão das relações homoeróticas, quanto à realidade inerente da sociedade moderna, aparece como objeto complexo de estudo e debate entre críticos.

Por esse viés, esta pesquisa parte da produção literária de representação homoerótica, que inevitável ou propositalmente aciona um discurso acerca da condição dos sujeitos, neste caso os gays, no contexto sociocultural no qual estão inseridos. Como afirma Barcellos (2002, p. 36), “[...] a grande literatura, é com toda a certeza, um dos instrumentos mais importantes de tomada de consciência da humanidade acerca de sua própria história e da possibilidade de construí-la de maneira diferente”. De acordo com esse pensamento, acredita-se que o estudo do amor Eros numa relação homoerótica, através da literatura, permitirá desenvolver diversas abordagens críticas da cultura, que são essenciais para a compreensão da própria literatura dentro das dinâmicas das relações humanas. Justifica-se, portanto, a pertinência desta pesquisa na medida em que discutir a temática do amor na personagem homoerótica na literatura possibilita tomar consciência das múltiplas questões e aspectos que envolvem esse tema na sociedade.

Desse modo, este trabalho pretende desenvolver um estudo de três contos da obra *Keith Jarrett no Blue Note: Improvisos de Jazz* (1996) de Silviano Santiago. A proposta inicial era o estudo dos cinco contos que constituem esse livro, mas, por sugestão da banca de qualificação, decidiu-se pela seleção de apenas três contos, tendo em vista a extensão dos textos, e optando-se pela maior exploração e aprofundamento desses. Assim, os três contos selecionados foram: “Autumn leaves”, “Days of wine and roses” e “When I fall in love”, que serão estudados numa perspectiva de se analisar a temática do amor, buscando compreender as configurações de uma relação amorosa homoerótica. É importante mencionar que a escolha do *corpus* se deu por essa obra se constituir numa narrativa que aborda o homoerotismo de maneira positiva, ou seja, o autor não trata o tema como doença

ou tara, meio como foram tratadas as relações homoeróticas, de forma preconceituosa, durante muito tempo, pela sociedade. Assim, nessa obra, Silviano Santiago trabalha as relações homoeróticas como forma de amor, cujo sujeito gay demonstra seus sentimentos, anseios e sensibilidades.

Enquanto escritor contemporâneo, Silviano Santiago vem propor novas formas do fazer literário, novos artifícios narrativos que se inventam a partir da construção de uma literatura de estruturas abertas e de inúmeras possibilidades de criação. Em sua ficção, é possível identificar o interesse por temas relacionados à cultura, à dependência ideológica e cultural e ao homoerotismo. O autor vai falar da homossexualidade, tecendo uma consistente poética homoerótica na ficção, trabalhando com as sensibilidades e emoções dos sujeitos representados.

Este trabalho insere-se no âmbito da pesquisa bibliográfica, baseada em estudos de vários autores sobre a temática do amor e na análise de obras literárias, voltadas à temática proposta, com foco analítico. Quanto ao método de abordagem, será utilizado o método dedutivo interpretativo, pois a pesquisa partirá de conceitos gerais, quais sejam as teorias que serão utilizadas para analisar e interpretar os fatos descritos na obra, chegando às conclusões mais específicas sobre ela.

Assim, a pesquisa aborda, como foco central, o estudo do amor Eros, relativo ao amor entre amantes. O trabalho se desenvolverá a partir da discussão sobre as teorias do amor e com base nisso se realizará a análise dos três contos da obra *Keith Jarrett no Blue Note*, de Silviano Santiago, em que o tema do amor é trabalhado numa perspectiva homoerótica. Nesses contos, o enredo é sobre os conflitos amorosos vividos pelas personagens gays, que demonstram a disponibilidade para o sexo e a busca do amor. A análise dos textos se deterá na forma como o amor é vivido pelas personagens, identificando os entraves e perspectivas nestas relações amorosas, observando, assim, como o amor apresenta-se configurado na narrativa contemporânea.

Para a sistematização desse estudo, o trabalho está organizado da seguinte maneira: A "Introdução", que apresenta as primeiras considerações acerca da pesquisa, bem como a teoria a ser discutida e os objetos de análise. O primeiro capítulo, intitulado "O Conto: breve reflexão sobre a narrativa", discutirá sobre as características do conto, fazendo um breve percurso histórico da sua formação, assim como considerações sobre o conto brasileiro e a produção ficcional do autor Silviano Santiago.

O segundo capítulo, “Da poesia à alucinação delirante: amor, sentimento ambíguo e paradoxal”, abordará as diversas teorias sobre o amor Eros, destacando os trabalhos mais significativos sobre o tema e sua representação na ficção literária. Também tratará de alguns aspectos conceituais que envolvem as questões socioculturais e históricas das noções de sexualidade e homoerotismo e sua reprodução na literatura brasileira, o que conduzirá à análise dos contos e às discussões sobre a obra.

O terceiro capítulo, “*Keith Jarrett no Blue Note: Solidão e Desilusão*”, realizará a análise da obra, no intuito de entender como o amor aparece configurado nas relações homoeróticas de cada conto. Por fim, as “Considerações finais” retomarão, de forma breve, a discussão desenvolvida e apresentarão os resultados obtidos, levando em consideração os objetivos traçados.

Dada a complexidade do sentimento amoroso nas relações humanas e da sua representatividade na produção literária, espera-se que este trabalho possa contribuir para uma atualização acerca dessa temática na literatura, bem como instigar novos estudos voltados para as relações homoeróticas e suas especificidades. Desse modo, deseja-se que este estudo seja uma fonte para reflexões e discussões na pesquisa literária acerca do tema proposto.

CAPÍTULO 1

1 O CONTO: BREVE REFLEXÃO SOBRE A NARRATIVA

Considerado por muitos teóricos literários como o gênero da ficção moderna, o conto surge em comparação com o romance, este, um gênero bem mais popular, que aos poucos vai se consolidando com formas e particularidades próprias. De acordo com Antônio Candido (1987, p. 210): “O conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, pois alguns contistas têm se destacado pela maneira como penetram no real, usando técnicas renovadoras devidas quer a invenção, quer a transformação das antigas”. O autor destaca nesse sentido os trabalhos de João Antônio e Ruben Fonseca, pelo uso de novos recursos técnicos e novas tendências para o gênero.

Entende-se que o contista busca um cuidado maior no processo da escrita moderna, no uso de técnicas na composição dessa escrita, atentando-se para uma sintonia no tratamento de temáticas, significados e formas expressivas com a linguagem. Corroborando com as ideias de Candido, Alfredo Bosi também descreve o conto como o gênero da narrativa contemporânea:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 1975, p. 7).

Segundo o autor, essas peculiaridades do conto fazem do escritor um grande artista no uso de suas técnicas de expressão, composição e elocução. São elementos essenciais da ficção atual que buscam uma concisão da linguagem, de forma precisa e significativa. Daí a dificuldade de alguns teóricos e críticos literários de classificar a forma e a estrutura do conto num quadro fixo de gêneros.

Tentar definir o conceito de conto não é tarefa fácil, visto que muitos autores procuram fazê-lo dentro de suas próprias perspectivas, pois trata-se de um gênero que envolve diferentes estruturas textuais, as quais devem ser necessariamente compreendidas para se chegar a uma resposta que defina o que é o conto. Júlio Cortazar, em sua obra *Valise de Cronópio* (1974) já descrevia esse gênero “[...] de

difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo” (p. 149). Ao discutir alguns aspectos, Cortazar aponta a relação desse tipo de narrativa como expressão escrita da vida do ser humano, expondo a grandeza e a dificuldade de se escrever um belo conto, conforme afirma:

Um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida, travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTAZAR, 1974, p. 150).

É a partir dessa intencionalidade que surge a necessidade de uma técnica de construção do conto. Daí a grande arte de que ele, mais que qualquer outro gênero, exige que o escritor seja um verdadeiro artista no uso e organização das palavras. Assim, pode-se encontrar nesse gênero aspectos excepcionais, seja na escolha das formas expressivas ou no tratamento dos temas. Como afirma Bosi:

O contista é um pescador de momentos singulares, cheios de significações. Inventar de novo, descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: O contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real (1976, p. 9).

De acordo com esse pensamento, registra-se que a elaboração de um conto exige um grande trabalho do autor com a linguagem narrativa. A escrita moderna desse gênero requer uma grande seleção e arranjo dos materiais narrativos, buscase um texto sintético, objetivo e claro. Daí a genialidade do contista em condensar e potenciar no espaço narrativo todas as possibilidades da ficção literária.

Para Bosi, quanto à temática, o conto tem sido lugar privilegiado para se contar momentos exemplares vividos pelo homem contemporâneo, conforme pontua: “Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na

visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1976, p. 8).

Nádia Gotlib, em *Teoria do conto* (2006), discute sobre esse novo modo de narrar e afirma que:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica (2006, p. 29).

Ao romper com o modelo tradicional das formas de narrar, geralmente com início, desenvolvimento e desfecho final, a nova narrativa desmonta esse esquema e apresenta-se fragmentada, descontínua e não linear.

Na busca para se compreender o caráter peculiar do conto, destacam-se alguns traços distintivos desse gênero. O conto, por característica própria, é breve e condensado, dado seu limite físico, com tempo e espaço reduzidos, mas trabalhados em profundidade, apoiando-se numa única situação ou momento significativo, capaz de atuar e segurar a atenção do leitor pela sua intensidade e significado. Enquanto o romance, dada a complexidade da ação, caracteriza-se pelo desenvolvimento dos elementos parciais e acumulativos, sem limites de tempo ou espaço, estendendo-se em muitas situações impressivas, buscando atingir seus fins no leitor. Conforme Passos, “[...] afirma-se ainda que, se o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, o conto o faz de maneira incisiva e sem trégua” (2001, p. 69).

Observa-se, pois, que o romance vai conquistando a atenção daquele que o lê aos poucos, nas suas longas descrições, no aprofundamento das personagens, do tempo e do espaço onde se passa a história. Enquanto no conto não há tempo, nem espaço para isso, a descrição vai se deter na situação ou no evento principal.

Nas ideias de Brander Matthew (1976, *apud* GOTLIB, 2006), a diferença entre conto e romance vai além da questão de “extensão”, e implica na natureza do gênero: “O conto tem uma unidade de impressão, que o romance obrigatoriamente não tem. E por que tal unidade ocorre? Por causa da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto” (GOTLIB, 2006, p. 59). Por essas ideias, subtende-se que a unidade dos elementos narrativos do conto vai assinalar diferenças acentuadas entre esse e o gênero romance.

Ao discutir as diferenças entre o conto e o romance, Júlio Cortazar (1974) o faz de maneira a comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, conforme aponta:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTAZAR, 1974, p. 151-152).

Na definição de Cortazar, no romance, bem como acontece no cinema, há uma sequência aberta, que permite o conhecimento e o acompanhamento do relato, ou seja, é a descrição acumulativa e a exposição de múltiplos elementos que constituem a obra. Por sua vez, no conto, assim como na fotografia, há a necessidade do recorte de um único fragmento da realidade, quer dizer, a escolha de um único momento, que seja significativo e decisivo, e mesmo limitado, que consiga abarcar toda a essência da situação descrita.

Após discutir sobre o conto, enquanto gênero da ficção contemporânea, faz-se necessário um percurso sobre suas origens. Como um gênero dos mais antigos, a sua história remonta à tradição oral e sempre fez parte da vida humana desde os seus primórdios, sendo inquestionável a sua existência na tradição de todos os povos da antiguidade, através da contação oral de estórias, lendas orientais, passando pelas novelas medievais, parábolas bíblicas e fábulas. Em plena Idade Média (séc. X-XV) já existiam grandes coleções de contos maravilhosos, recolhidos da tradição oral localizada primeiramente na Índia.

O conto literário europeu tem origens orientais e grandes coleções pertencem a literatura Hindu, utilizada por muitos sacerdotes religiosos para difundirem a sua religião. Esses contos se espalharam por todos os povos do mundo; escritos e já despidos de intenções religiosas, os temas abordados desfaziam as distâncias entre o real e o imaginado. No século XIV, o conto que já passara da tradição oral para a

escrita começa a apresentar sua categoria estética. Dentre as coleções que mais se destacaram na difusão do conto nas sociedades modernas do Ocidente, estão os contos de *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (XIV), e os contos da *Cantuária*, de Geoffrey Chaucer (XIV).

No século XIX, o gênero conto se desenvolve influenciado pela cultura medieval, pelo popular e folclórico. É a partir desse século que esse tipo de narrativa se consagra como entidade literária. Edgar Allan Poe foi o primeiro teórico do gênero a propor as suas particularidades e a diferencia-lo do romance. Para ele, o diferencial no conto seria a intensidade do acontecimento e a sua brevidade. Pensando no efeito que o conto causaria no leitor, Poe criou regras para a estrutura própria do gênero a partir da unidade de efeito ou impressão. Assim definiu Allan Poe:

Um escritor hábil construiu um conto. Se sábio, ele não teria formado seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas tendo concebido com cuidado deliberado um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele então inventa incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se sua primeira sentença não atender a exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido (1842, p. 570).¹

O que se entende é que Poe propõe a unidade de efeito como elemento para “prender” o leitor; desse modo, tudo deve ser pensado e planejado para que se alcance esse objetivo. Ao destacar a importância da “primeira impressão” que o conto causará em quem o ler, Poe indica que a primeira pergunta que se deve fazer ao se pensar em escrevê-lo é “que efeito eu pretendo causar?”. Partindo disso, o relato deve acontecer de forma breve, mas de maneira impactante, capaz de causar um efeito único e determinante, característica que se tornaria posteriormente a

¹ A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents- he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.

primeira forma moderna do conto conhecido como o conto de efeito ou de impressão.

Ao discutir a teoria de Poe sobre o conto, Gotlib (2006) enfatiza uma característica básica na constituição do conto, “a economia dos meios narrativos”. Para ela, é justamente esse cuidado com a “extensão do texto” que assegurará a “excitação ou efeito” sobre o leitor. Nesse sentido, a elaboração de um conto “[...] é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos, o conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção” (GOTLIB, 2006, p. 34).

Embora compartilhando com as ideias de Poe, Anton Tchekhov (1966, *apud* GOTLIB, 2006) vem propor novas características para o gênero, como a clareza, objetividade e a compactação. Tchekhov não chegou a desenvolver uma teoria do conto, como fez Poe, mas, em seus estudos sobre alguns escritores e obras, contribuiu para reflexões sobre a prática de escrever e de ler contos, e propôs novas estruturas narrativas para o gênero.

Júlio Cortazar (1974), cujo trabalho já foi mencionado anteriormente, também deixou grandes contribuições para a definição do estilo moderno do conto. Influenciado pela teoria de Poe, e procurando descobrir e entender as estruturas de funcionamento da história curta, Cortazar expõe a esferidade, a intensidade e a tensão como características fundamentais de um bom conto.

Um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiadamente literalmente, porque, o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTAZAR, 1974, p. 152).

Para se referir ao método de escrita, o autor usa metáforas, fazendo uma comparação do contista com o boxeador para destacar sua eficácia com as formas expressivas e temáticas. Ao discutir a teoria desenvolvida por Poe e ao estudar seus contos, Cortazar resumiu que “[...] a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento

em si [...] deve ser radicalmente suprimido” (1974, p. 124), ou seja, o que importa é a descrição objetiva do acontecimento, sem alongamentos ou elucidações.

Percebe-se assim que a definição de Cortazar abrange tanto a ideia de unidade de efeito, postulada por Poe, como a estrutura que valoriza a atmosfera, método proposto por Tchekhov, características essas que vão contribuir, enquanto modelo ideal, para a modernização do gênero conto. Dessa forma, dadas às contribuições acima citadas, o conto foi se constituindo enquanto gênero literário, tomando formas e características que o tornariam posteriormente, segundo alguns críticos, um dos melhores na contemporaneidade.

1.1 O CONTO BRASILEIRO

O conto surge na literatura brasileira, como narrativa escrita, através da imprensa, em meados do século XIX. Assim, as primeiras formas do gênero, tais como narrativa curta, único enredo e efeito singular, são determinadas pela imprensa periódica: “O conto faz parte da tomada do poder literário pela prosa de ficção impressa, e mais especificamente pela prosa publicada em jornal diário” (GALVÃO, 1983, p.168). Nesse contexto, o gênero conto passa a competir com a notícia de jornal e com caráter informativo. Há, nesse sentido, uma estreita relação entre as duas atividades, que, por um pouco tempo, chegam a ser paralelas. Para Souza Júnior, “[...] a aproximação entre jornalismo e a literatura se apresenta, não só em termos estilísticos, mas no que diz respeito ao público, ao leitor implícito, à circulação e à circunscrição social em que esse fenômeno se dá” (2012, apud SILVA, 2012, p. 9-10).

Fábio Lucas, em *O conto no Brasil Moderno* (1983), afirma que a história do conto brasileiro antecede o período do Modernismo, e tem como precursores grandes nomes, sendo ele: Araripe Júnior, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Mário de Andrade. Para o autor, Araripe Jr., com seu artigo “Movimento literário de 1893”, foi quem inicialmente postulou aqui no Brasil, a autonomia do conto enquanto gênero literário:

O conto não é um gênero arbitrário, nem é, como muita gente pretende, um extrato, um esboço, um romance resumido. Este gênero nasce de disposições particulares do espírito de quem o

produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção (ARARIPE JR. 1963, p. 158).

Ainda sobre as considerações de Fábio Lucas, o primeiro marco da contística no Brasil acontece com a obra *A noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, uma coletânea de sete contos de amor e morte, onde o autor inaugura sua prosa romântica, marcada pela unidade de personagens e temas como a paixão carnal e o prazer ligados à morte, e um contexto de pura alucinação, descrita com grande fluência e expressividade.

Alguns anos depois, o gênero ganhou força e um novo rumo com Machado de Assis. Com extensa produção, cerca de duzentos contos, o autor trouxe novas marcas para a modernização desse tipo de narrativa. Com uma oralidade discreta e confidencial, e sua fluência na dicção, Machado de Assis tenta aproximar autor e leitor numa relação de sentido entre narrativa e leitura.

A partir do século XX, o conto insere-se numa nova dinâmica, assumindo novas formas e particularidades. As novas técnicas e artifícios narrativos ganham espaço e vigor na contista brasileira, pois:

Todavia, no século XX, manifesta-se um novo fazer literário de caráter substancialmente introspectivo, trazendo consigo a utilização de técnicas narrativas inovadoras, como o fluxo da consciência. Adotando conceitos inteiramente antiaristotélicos, esta instigante produção literária rompe com os paradigmas da narrativa tradicional, o que resulta em profundas transformações de ordem estática, estilística e linguística (NOBRE, 2012, p. 51).

A ruptura com a linguagem tradicional, a renovação dos meios de expressão, a narrativa mais objetiva e a comunicação mais breve viriam apontar novas tendências para o gênero. Mário de Andrade é um dos que se destaca por assimilar essas novas formas em suas obras, inicialmente em *Primeiro andar* (1926) e com *Belasarte* (1934), bem como discutindo sobre a teoria desse gênero em *O empalhador de passarinho* (1944), onde o autor trabalha sobre a questão de se definir o que é o conto, registrando a dificuldade de determinar limites formais para ele.

Com isso, registra-se que o Modernismo foi fundamental para a aquisição dessa nova narrativa que se aperfeiçoa à traços distintos da própria literatura

brasileira como uma dimensão metafísica e atemporal, a passagem da descrição à epifania e um novo realismo crítico. Nesse contexto, no que se refere aos temas, estilos e problemáticas, pode-se dizer que, a partir da segunda metade do século XX, a produção de contos no Brasil foi expressiva, formando um grande grupo de contistas de alta qualidade, dos quais se destacam: Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Marques Rebelo, Clarice Lispector, Murilo Rubião, Ligia Fagundes Telles, Ruben Fonseca, Dalton Trevisan e Adélia Prado. Cada um desses autores, com estilos e temas diferentes, consegue expressar as linhas de força que dinamizam o conto contemporâneo, a visão fragmentada deste século e a perda total de identidade e de sentido do indivíduo pós-moderno, pois:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de Unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas (GOTLIB, 2006, p. 30).

O que se apreende é que os contos contemporâneos², em sua maioria, tendem a acompanhar e refletir, em sua constituição, a complexidade do mundo pós-moderno, e toda a fragmentação dos valores dessa nova sociedade encontra-se presente nos textos, nos fragmentos escritos, nas palavras aparentemente soltas, mas com grande significação. De narrações fragmentadas, que rompem com o princípio da continuidade lógica, esse gênero vem representar a nova narrativa. Destarte, o conto é:

Uma arte solitária na comunicação, e é, pois, outro sinal, tal como o romance, de uma solidão e isolamento crescentes do indivíduo numa sociedade competitiva. Você só pode ter a experiência de leitura de um conto mediante condições mínimas de privacidade que são as da vida da classe média (GORDIMER, apud GOTLIB, 2006, p. 55).

Frente a isso, as personagens da nova narrativa são consideradas como intérpretes do grande drama da representação da vida humana. Surge então na

² Neste trabalho, considera-se com o conceito de conto contemporâneo, todas as produções deste gênero escritas após a primeira metade do século XX, período no qual se insere a obra que será objeto deste estudo.

narrativa moderna um tipo de anti-herói, oposto aos princípios clássicos, marcado pelo isolamento e o individualismo de uma sociedade capitalista. Essas novas características na escrita moderna são perceptíveis através dos recursos utilizados por um novo tipo de narrador, oposto ao tradicional, o narrador moderno, que vai descrever personagens solitários, estagnados, fragmentados.

Ao discutir sobre o narrador moderno, Theodor Adorno (2003) fala sobre os aspectos que vão caracterizar esse novo narrador, trazendo exemplos de como isso acontece na narrativa, especialmente no gênero romance. O estudioso afirma que a posição do narrador moderno no romance contemporâneo é caracterizada por um paradoxo: “Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), ou seja, a problemática reside justamente no fato de que o romance não consegue fugir da sua função, que é narrar, contar uma história, a qual precisa parecer verossímil, mas que passou a competir com a reportagem e o cinema; por isso, o romance precisa atar-se no que o relato não dá conta, que é a matéria comunicada e a forma que ela assume. Daí essa narrativa moderna ter técnicas cada vez mais complexas, na tentativa de revelar a fragmentação do sujeito na contemporaneidade. Para Adorno (2003), o narrador moderno caracteriza-se como individualista, que tenta entender o mundo a partir de sua perspectiva. Conforme pontua o autor:

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo (ADORNO, 2003, p. 56-57).

Nesse sentido, a posição do narrador moderno é a de quem se adequa às novas características do sujeito contemporâneo, compartilhando com esse o drama existencial que marca a sociedade atual. O narrador absorve para si, a partir das experiências alheias, a fragmentação e degradação dos valores, o que reflete diretamente na construção indenitária do homem. Assim, ao conseguir revelar a complexidade do sujeito moderno, a narrativa consegue se sobrepor ao relato, rompendo a ilusão do primeiro plano, que se apresenta meramente realista, e

levando a um segundo plano, que explorará o que está oculto para além da narrativa descritiva.

Silviano Santiago, em sua obra *Nas malhas da letra* (2002), também introduz um debate sobre esse novo tipo de narrador, direcionando principalmente para o gênero conto. O autor discute sobre a autenticidade no ato de narrar, no que se refere a narração quando acontece a partir da experiência vivida ou quando a narrativa se desenvolve por meio de uma observação, um olhar lançado sobre outra pessoa. Para o autor, o narrador pós-moderno “[...] é aquele que quer extrair a si da ação narrada” (SANTIAGO, 2002, p. 46), ou seja, ele narra a ação a que assiste e da qual não faz parte. Ele aponta que:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

Nas ideias do autor, a narrativa é descrita com objetividade por aquele que narra, embora possa ser extraída de uma vivência que não é absorvida. Nessa perspectiva, a coisa narrada acontece como informação, ação exterior a experiência do narrador. Assim, entende-se que o que caracteriza o narrador pós-moderno é a restauração do olhar humano sobre a civilização contemporânea, ou seja, a maneira como se vê e se percebe as novas ações do sujeito pós-moderno:

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça (SANTIAGO, 2002, p. 52).

Nesse sentido, observa-se que as narrativas hoje são fragmentadas, assim como a vida humana. As ações do homem contemporâneo não se diferenciam em si

das ações do homem da antiguidade, o que muda apenas é a maneira de observá-las e encará-las. Percebe-se que o olhar humano revela a complexidade do mundo atual e desvenda as fragilidades do indivíduo pós-moderno. Há, pois, uma redução da ação na narrativa que vem representar a aniquilação do sujeito, conforme explica Gouveia:

No campo da literatura, a drástica redução da ação, nas narrativas mais ousadas da vanguarda, não é apenas uma ruptura experimental com os enredos clássicos e realistas, mas a mimese da retração do sujeito no século XX. Os indivíduos se sentem insignificantes diante de uma máquina gigantesca de poder; além disso, não desenvolvem uma ação coletiva capaz de superar o obscurantismo individualista (2004, p. 26).

Compreende-se, portanto, que narrador e personagem quebram as distâncias entre si e se comunicam a partir desse novo modo de narrar. A narrativa é, assim, um elo que liga a experiência do olhar do narrador com a ação reduzida da personagem pós-moderna. Isso só é possível graças às novas técnicas da narrativa e do fazer literário. Assim:

Verifica-se, no texto moderno brasileiro, uma revolução do conto, revelada na organização dos motivos livres, nos índices, nos filosofemas, nos dizeres poéticos, com que a prosa se despede do corte realista da tradição, abandonando a documentação do referencial para ater-se ao realismo do discurso (LUCAS, 1983, p. 152).

Constata-se que o conto, mesmo sendo um dos gêneros mais antigos, consegue transpor-se no real usando suas técnicas renovadoras da narrativa: “Os discursos fragmentados, as técnicas de montagem inspiradas no cinema, a visão surreal, a intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder, a tendência ao estilo coloquial” (LUCAS, 1983, p.155) são características herdadas da modernidade e que se fixaram na forma do conto contemporâneo.

1.2 SILVIANO SANTIAGO: FICÇÕES DE MÚLTIPLAS FACES

Silviano Santiago nasceu em Formiga, Minas Gerais, em 29 de setembro de 1936. Iniciou sua formação intelectual em Belo Horizonte escrevendo artigos e no campo literário iniciou com a obra *Os velhos* (1955). Em 1959, formou-se em Letras Neolatinas e, em seguida, foi para o Rio de Janeiro se especializar em Literatura Francesa. Fez doutorado na Universidade de Paris, Sorbonne e a partir disso se torna professor em várias universidades internacionais e na PUC do Rio de Janeiro. Professor universitário, escritor, ensaísta, tradutor e crítico literário, foi considerado por muitos estudiosos como um dos mais criativos e reconhecidos interpretes da cultura brasileira, tendo muitos dos seus romances e contos premiados. Trabalhou com diferentes temas que enriqueceram o cenário brasileiro, discutiu sobre cultura e imperialismo, espaço do discurso brasileiro e das américas em confronto com o europeu, as margens do sistema literário brasileiro e sua historiografia ortodoxa, e possibilitou uma nova visão do Modernismo no Brasil como modelo literário.

O autor publicou romances, poesias, ensaios e memórias. Suas principais obras no gênero romance e conto são: *Os velhos* (1955), *O banquete* (1970), *O olhar* (1974), *Em liberdade* (1981), *Stella Manhattan* (1985), *Uma história de família* (1993), *Viagem ao México* (1993), *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos de Jazz* (1996), *De Cócoras* (1999), *Histórias mal contadas* (2005), *Anônimos* (2010) e *Mil rosas Roubadas* (2014). No gênero poesia: *Salto* (1970), *Crescendo durante a guerra numa província Ultramarina* (1978), *Cheiro forte* (1995). No gênero ensaio e memórias destacam-se: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (1978), *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (1982), *Nas malhas da letra* (1989), *O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural* (2004) e *O Falso Mentiroso* (2004)³.

O seu primeiro conto, "Os velhos" (1955), apareceu na revista *Complemento*, criada e publicada com a ajuda do autor. A segunda produção em conto é o livro *O banquete*, que reúne 12 histórias, com índices e menus, ou seja, cada conto possui dois títulos que se complementam. Na obra, o escritor une crítica e ficção, aborda o tema da cultura brasileira, e da sua dependência ideológica e cultural em relação à

³

In: Fontessobresilviano.blogspot.com.br/p/biografia.html.

estrangeira, mostrando a condição dos seus artistas e as problemáticas das produções literárias.

Nas próximas obras de Silviano Santiago, em destaque *Em Liberdade*, *Viagem ao México*, *Keith Jarrett no Blue Note*, *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas*, o autor vai revelando seu estilo, demonstrando suas artimanhas temático-discursivas, que se desenvolvem nas configurações da memória, nas estratégias de representação, na construção de subjetividades, nas formas de simulação, no confronto dos diferentes discursos, onde se percebe uma relação de diálogo entre a atividade de crítico e a atividade ficcionista do escritor.

As obras de Silviano Santiago são bastante estudadas. Diversos são os livros, teses de doutorado e artigos que tomam os romances, ensaios e contos do autor como objeto de estudos. Destaca-se o livro *Leituras críticas sobre Silviano Santiago* (2008), organizado por Eneida Leal Cunha, em que vários autores brasileiros e estrangeiros estudam os diversos temas propostos por Santiago. O escritor torna-se objeto de análise conforme os interesses e o posicionamento de olhar de diferentes sujeitos: Eneida M. de Souza, a autora discute a relação com o modernismo; Florencia Garramuño estuda o espaço literário latino-americano; Raúl Antelo trabalha o tempo recortado nos anos 1970; Wander M. Miranda analisa o trânsito da memória; Karl Posso discute o tema da homossexualidade nos trabalhos do autor; e Evelina Hoisel pesquisa a multiplicidade temática. Diversas abordagens que não pretendem dar conta do universo de temas e propostas criado por Silviano Santiago, mas que têm o objetivo de compreender os vários estilos de manifestação da escrita desse autor contemporâneo, como se pode ver na seguinte afirmação:

É raro um intelectual apresentar perfil tão complexo como o do escritor brasileiro Silviano Santiago. [...] suas publicações espraiam-se da crítica de cinema à crítica literária, da reflexão sobre política e cultura à crítica da literatura, da obra de ficção à poesia, de tal modo que a ele mesmo aplica-se a ideia que tão originalmente desenvolveu em seus escritos a partir do conceito de entre-lugar: mineiro, brasileiro e universal, Silviano Santiago é, antes de tudo, um pensador do presente (CUNHA, 2008, p. 209).

Ainda dando destaque às leituras críticas da produção do autor, apresenta relevante importância a obra *Navegar é preciso, viver... Escritos para Silviano Santiago*, uma coletânea de textos escritos pelos amigos e colegas, como uma

homenagem aos 60 anos de vida do escritor, uma forma de reconhecimento de sua importância intelectual para o país. Autores como Autran Dourado, Antônio Torres, Marisa Lajolo e Francisco Iglésias falam sobre a atividade crítica e ficcional de Silviano Santiago. O livro é dividido em três partes: a primeira parte, intitulada "Depoimentos", "Sobre Silviano" e "Para Silviano", alguns autores falam de suas experiências marcantes com o intelectual. A segunda parte é composta por ensaios que tratam alguns textos específicos do escritor, como *Em Liberdade* (1981) e *Viagem ao México* (1995). Na última parte, os autores discutem temas e escritores abordados pelo próprio Silviano Santiago.

Ana Crélia Penha Dias, em sua tese de doutorado, define Silviano Santiago como um autor contemporâneo que vem propor novas formas do fazer literário, novos artifícios narrativos que se inventam a partir da construção de uma literatura de estruturas abertas e de possibilidades inúmeras de criação. A autora explica que a produção ficcional de Santiago vem “[...] desestabilizar a especificidade e a rigidez do conceito moderno de arte” (DIAS, 2008, p. 42) e ainda afirma que:

Silviano Santiago situa-se entre esses autores contemporâneos que, rumando na contracorrente das fronteiras tradicionais do gênero ficcional, lançam-se, no exercício da ficção, ao empreendimento de transgredir essas fronteiras, dando especial destaque à atitude crítica do comentário e à exposição das estruturas de que se valem no processo de criação (DIAS, 2008, p. 43).

Acrescente-se ainda o artigo intitulado “Silviano Santiago e a leitura crítica” (2012), em que Roberto Carlos Ribeiro afirma que as obras de Silviano Santiago demonstram sua perspectiva como pensador da literatura e da cultura brasileira contemporânea. Ao discutir sobre o percurso da produção ensaística, considerando todos os trabalhos de cunho crítico do autor e analisando as obras ficcionais dele, Roberto Carlos Ribeiro aponta a relação paralela que há entre a produção ensaísta e ficcional do autor. Nas palavras do crítico:

A ficção contém teorias da narrativa, amplia e dá suporte para as interpretações dos ensaios literários e culturais, assim como esses alargam o horizonte para a escrita da ficção. O diálogo entre ensaio e ficção também se faz, por diversas vezes, dentro de cada texto, extrapolando as fronteiras que delimitam os diferentes discursos. Os textos são intercambiáveis. Trocam informações e expressões entre

si, confeccionando uma malha de referências que podem ser analisadas como representativas de certa cultura do final do século 20, chamada por ele de pós-moderna, em que as possibilidades de ampliação das referências da literatura estão abertas para o escritor e o pesquisador interessados em seguir as pistas de novas realizações e questionamentos (RIBEIRO, 2012, p. 40-41).

De acordo com esse pensamento, as obras ficcionais de Silviano Santiago seguem a mesma linha reflexiva de seus textos críticos, representando grande importância no panorama da literatura brasileira. Como elementos da narrativa pós-moderna, a subjetividade, a descrição de um sujeito marcado pelo isolamento e em busca de uma construção de identidade, o uso de metáforas, a promoção de digressões, de caráter reflexivo, recorrência de imagens e de influências de outras artes são estratégias usadas pelo autor no processo da sua escrita ficcional.

Constata-se que, como escritor contemporâneo, Silviano Santiago derruba as barreiras tradicionais do gênero ficcional, utilizando-se das novas estratégias discursivas para compor suas obras. Sobre esses artifícios narrativos utilizados pelo autor, e que caracterizam a narrativa pós-moderna, Ana Crelia Penha Dias ainda explica que:

A narrativa contemporânea, de que a ficção de Silviano é exemplo rentável, é atravessada pela influência de elementos midiáticos, por projeções de imagens e descontinuidade, flashes, cortes bruscos, tudo, enfim, sob forte influência do cinema, e de outras artes visuais, numa relação que se constitui como responsável pela acentuada fragmentação da narrativa, acarretando uma diluição de papéis, uma vez que, diante da proliferação de identidades e (não-) ações das personagens ficcionais, o leitor se vê como espectador e também como alguém que vivência aquelas experiências, dado o grau de proximidade e de capacidade metamórfica que assumem (DIAS, 2008, p. 95).

A obra *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos do Jazz* é um exemplo desse jogo de criação do autor, onde a subjetividade do sujeito fragmentado é bastante perceptível, o uso das metáforas e do recurso da descontinuidade são marcas constantes; e a referência ao cinema e a outras artes, como a música, faz-se presente nesse livro. A obra, objeto deste estudo, foi publicada em 1996, e confere a Silviano Santiago o Premio Arthur Azevedo, da Fundação Biblioteca Nacional e o Prêmio Jabuti de contos.

Desse modo, o livro *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos do Jazz*, que constitui o *corpus* de análise desta pesquisa, representa a grandiosidade da produção ficcional do autor, que utiliza artifícios narrativos nas descrições dos ambientes e espaços, na recorrência da projeção de imagens, construídas a partir das memórias das personagens, para descrever sujeitos solitários que buscam a vivência e a experiência do amor. Além disso, com essa obra, o escritor faz a atualização de temáticas importantes para o panorama literário, como a representação ou mesmo discussão do tema da homossexualidade, mostrando o sujeito homoerótico, com suas sensibilidades e emoções.

CAPÍTULO 2

2 DA POESIA À ALUCINAÇÃO DELIRANTE: AMOR, SENTIMENTO AMBÍGUO E PARADOXAL

O amor é paradoxal como a vida e, por isso, há amores que duram, do mesmo modo que dura uma vida (MORIN, 2005, p. 25).

O tema do amor sempre fez parte, de maneira intrínseca, da vida do ser humano. Desde o princípio da humanidade, ele se faz presente, movendo a vida e as emoções do sujeito. Em cada época, o homem constrói e vive um conceito de amor de determinada maneira, configurando-se numa diversidade de possibilidades e de interpretações do sentido desse sentimento: “O amor é, o amor se sente, e, mesmo sem uma definição exata, é ele quem regula a vida da humanidade desde sempre” (MARINHO, 2003, p.53). Destarte, definir o amor não é tarefa fácil e a busca para se compreender esse sentimento é cada vez maior.

As primeiras referências sobre o tema do amor na literatura são encontradas bem antes de Cristo, ainda com Platão, no livro *Banquete: o simpósio ou do Amor* (1986), onde ele descreve o amor como o mais belo dos sentimentos:

O poder que Eros possui é múltiplo, imenso, talvez universal, mas é quando ele procura o bem nos caminhos da sabedoria e da justiça, seja em nós, seja nos outros deuses, que Eros manifesta o seu poder e nos oferece a completa felicidade, tornando-nos capazes de viver em sociedade, permitindo-nos viver em paz com os nossos semelhantes e com os deuses – que estão muito acima de nós (PLATÃO, 1986, p. 56).

Entende-se que, a partir do olhar de Platão, o amor é visto como o sentimento que tem a função de estabelecer a comunhão e a comunicação entre os seres humanos e com os deuses. Platão descreve um amor filosófico, ou seja, aquele só existe no campo do abstrato. Através de um jogo dialógico e filosófico, Platão conceitua o amor como o caminho intelectual que levará o homem ao bem e sua alma à imortalidade: “Concluo, pois, afirmando que Eros é, entre os deuses, o mais antigo, o mais augusto, o mais pronto a conceder a virtude e a felicidade aos homens, seja durante a vida, seja após a morte” (PLATÃO, 1986, p. 38).

Muitos anos depois, o tema reaparece com o poeta grego Ovídio (43, a.C) que, em sua obra *A Arte de Amar* (2007), fala sobre a questão do amor, dando lições de como conquistar o objeto amado: “O amor é um menino volúvel a errar o

vasto mundo. É ligeiro e tem duas asas que lhe permitem escapar e é muito difícil prever seus movimentos” (OVÍDIO, 2007, p. 54). A obra de Ovídio está dividida em três partes, sendo que, na primeira, o autor ensina a arte da sedução para os homens: “Esteja, antes de tudo, intimamente persuadido que podes conquistar todas as mulheres; e elas serão tuas; terá apenas que estender tuas armadilhas” (OVÍDIO, 2007, p. 34). Já na segunda parte, Ovídio ensina como o homem deve conservar o amor até que se consiga a conquista da mulher amada: “Planejo uma grande empresa: quero explicar com que artes se pode conservar o amor” (2007, p. 54). Na terceira e última parte, Ovídio dedica sua obra às mulheres, exaltando seus atributos e ensinando a mulher a conseguir o amor do homem desejado: “Dei armas aos gregos contra as amazonas, falta-me agora, dá-las também a ti e aos teus esquadrões, para que marchem ao combate com armas iguais” (2007, p. 79).

Assim, o poeta Ovídio apresenta um conceito de amor totalmente oposto ao de Platão. Enquanto em Platão o amor é descrito no âmbito filosófico e abstrato, ligado a sabedoria e a imortalidade, Ovídio traz a sedução do jogo do amor, esse que é indissociável do desejo, da paixão e do prazer.

André Capelão, que viveu no século XII, foi outro autor que se dedicou a falar sobre o amor. No livro *Tratado do amor Cortês* (2000), ele apresenta o amor como um sentimento que leva ao sofrimento, descrevendo a servidão amorosa medieval. O escritor inicia a obra falando das regras do amor, descrevendo instruções de conduta para os amantes da cortesia, ensinando como o homem e a mulher devem se comportar, dando lições de como conquistar e manter o amor desejado, além de falar das consequências que esse amor pode trazer para a vida dos amantes. Na parte final do livro, Capelão se posiciona renegando o amor carnal, e apresentando várias razões para fugir dele, que, segundo ele, só causa sofrimento e dor ao ser humano. O autor incentiva os homens a se libertarem do amor, e que esse último deve ser elevado ao plano do espiritual, conforme afirma: “Nosso único objetivo no momento é dissuadir-te absolutamente de amar e exortar-te à castidade” (CAPELÃO, 2000, p.285). Assim, no final, o que Capelão recomenda é que o único amor que se deve cultivar, aquele que compensa, é o amor espiritual, voltado para o ser divino. Para ele, o homem deve negar e resistir as tentações do amor carnal.

No século XII, a temática do amor surge também nas poesias trovadorescas da literatura ocidental, nas canções de amor, que tem como tema o amor cortês. Nasce, assim, um conceito de amor ligado às formas de poesia e submetido a um

conjunto de regras, que caracterizam o amor cortês. Nesse amor, o objeto amado, no caso, a mulher, é idealizada e inacessível, e o amante, o trovador, coloca-se a serviço da amada para sofrer e morrer por esse amor impossível. Os três elementos que compõem esse tipo de amor são o sujeito amante, o objeto amado e a falta. Nesse sentido, o amor cortês tem a função de sublimação, tendo em vista que o objeto amado é inacessível, e há a inibição do sexual, ou seja, eterniza-se um amor que não pode ser realizado. Desse modo, nesse período, o conceito de amor está relacionado à ideia de sofrimento e de dor.

Alguns séculos depois, o escritor Stendhal (1783-1842) dedica-se a estudar o amor, descrevendo-o como uma enfermidade alimentada pelos artifícios da imaginação, afirmando que “[...] o amor é como a febre, nasce e morre sem que a vontade venha a representar o menor papel” (STENDHAL, 2007, p. 19). No livro intitulado *Do amor* (2007), Stendhal procura discutir de onde surge o amor, quais os artifícios e as consequências desse sentimento na vida do amante. O autor vai abordar os quatro tipos de amores que existem, e que, segundo ele, são: o amor-paixão, o amor-gosto, o amor físico e o amor de vaidade. Para explicar o amor, o escritor utiliza a expressão “Cristalização amorosa”, de modo a descrever as loucuras que afetam o amante, ou seja, para dizer que a pessoa apaixonada projeta e idealiza qualidades no amado que não existem, conforme afirma: “O que eu chamo de cristalização é o trabalho do espírito que extrai de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado possui novas perfeições” (STENDHAL, 2007, p. 14). Para o estudioso, o amante se torna um indivíduo frágil, indefeso, pois deixa-se mover pela a emoção e a imaginação, perde o sentido da razão diante do ser amado. Por isso, segundo o autor, o amor é fruto da imaginação, construção mental que faz o amante vítima de seus próprios devaneios, mas ainda assim feliz em suas ilusões.

No século XVIII e início do século XIX, o amor aparece associado a um idealismo romântico, carregando ainda características do amor cortês. Segundo Jurandir Costa (1998), a ideia do amor romântico remonta uma tradição medieval, que aos poucos vai ganhando formas de acordo com as mudanças para a sociedade burguesa. Nesse sentido, é possível afirmar que os ideais do amor medieval, juntamente com a mística cristã, colaboraram para a criação do amor romântico, conforme explica Jurandir Costa:

Ao dissociar a ideia de amor, não só do Supremo bem, mas também do vínculo conjugal, o amor cortês preparou as condições culturais para a explosão do amor-paixão romântico século mais tarde. Junto com a mística cristã, a revolução amorosa das sociedades de cortesia pode ser tida como o verdadeiro precursor e o tesouro de imagens que fornecerão muitos dos clichês do romantismo amoroso do fim do século XVIII e início do século XIX (COSTA, 1998, p. 41).

De acordo com esse autor, o amor romântico é uma construção social da sociedade burguesa, que almejava estabelecer um equilíbrio entre a felicidade pessoal e o compromisso com o ideal coletivo. Desse modo: “O amor romântico, quando se estabilizou como norma de conduta emocional na Europa, respondeu a anseios de autonomia e felicidade pessoais inequivocamente criativos e enriquecedores” (COSTA, 1998, p. 19).

Para Anthony Giddens (1993), a construção dos ideais do amor romântico estava associada a submissão da mulher ao matrimônio e ao seu isolamento do mundo exterior; um amor idealizado, que se construía no imaginário feminino. Amar era, portanto, uma tarefa da mulher, enquanto que os homens viviam entre o conforto do ambiente doméstico e uma vida sexual exterior com amantes. O amor romântico foi, de certa forma, criado para subordinar a mulher a funções essencialmente domésticas e da família. No entanto, a difusão dos ideais desse amor romântico permitiu à mulher o conhecimento e o desenvolvimento de sua intimidade, tornando-se, assim, expressão de sua liberdade, conforme aponta Giddens: “Juntamente com outras mudanças sociais, a difusão de ideias do amor romântico estava profundamente envolvida com transições importantes que afetaram o casamento e também outros contextos da vida pessoal” (1993, p. 56). Nesse sentido, a transformação da intimidade da mulher, juntamente com a sua emancipação sexual, provocou um confronto direto com os valores burgueses vigentes, como afirma Anthony Giddens:

A liberdade sexual acompanha o poder e é uma expressão do poder. Evidentemente isso jamais esteve relacionado ao casamento. A maior parte das civilizações parece ter criado histórias e mitos que carregam a mensagem de que aqueles que buscam criar ligações permanentes devido a um amor apaixonado são condenados (GIDDENS, 1993, p.49).

Desse modo, aqueles que não se enquadravam na conduta da sociedade burguesa, os que se deixavam levar pelo desejo e pelo amor-paixão, eram vistos como condenados ao sofrimento.

Por isso, na literatura romântica, o amor surge como tema principal, e é motivado pelos impasses que impedem a sua realização. Os enredos literários são constituídos de caminhos tortuosos, nos quais as personagens enfrentam obstáculos impostos pela moral da sociedade burguesa. Nesse período, as histórias de amor, em sua maioria, têm como destino a loucura e a morte, saídas impostas ao casal amoroso que ousa desafiar a ordem vigente. Assim, pode-se inferir que o trágico compõe o amor romântico.

Para Ana Maria Machado, na obra *Amor em texto, Amor em contexto* (2009), as histórias de amor precisam do drama e da tragédia para serem empolgantes e sustentarem a atenção do leitor. Para ela, o que dá ibope aos romances românticos são os obstáculos e as lutas que o casal amoroso enfrenta pelo amor dito impossível; os amores felizes não dão enredo, pois “[...] parece que as famílias felizes não têm história, que elas afastam a história, afastam a trama e, portanto, o interesse. É por isso que a literatura busca as histórias de amor que terminam mal” (MACHADO, 2009, p.15).

Dennis de Rougemont, ao discutir sobre *O amor e o Ocidente* (1988), também defende a ideia de que o que há de emotivo na literatura é a história do amor impossível, do amor irrealizável, e afirma que:

O amor feliz não tem história. Só existe romance do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos, nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental (ROUGEMONT, 1988, p. 15).

Essa afirmação tem toda fundamentação ao se observar as grandes histórias clássicas da literatura, como os mitos gregos de Orfeu e Eurídice, Píramo e Tisbe e Tristão e Isolda, histórias que terminam em tragédias amorosas. O mito de Tristão e Isolda, por exemplo, foi fonte para o amor romântico no ocidente, e envolve paixão, amor, traição e morte. Segundo Gouveia Fernandes, a história de Tristão e Isolda ficou conhecida, no imaginário popular, como o mito do amor trágico. Ao discutir

sobre os mitos literários do Ocidente, esse estudioso descreve esse mito, apontando uma das características que vai acompanhar, por muito tempo, o conceito do amor enquanto um sentimento que dá sentido à vida. Para o autor, na história de Tristão e Isolda, tudo que acontece é em função do amor. Segundo Gouveia Fernandes (2004), o romance conta a história trágica do cavaleiro Tristão, que viaja à Irlanda para trazer a princesa Isolda para casar-se com seu tio, o rei Marcos da Cornualha. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica, feita para Isolda e Marcos. Devido a bebida, Tristão e Isolda apaixonam-se perdidamente, e de maneira irreversível um pelo outro. De volta à corte, Isolda casa-se com Marcos, mas ela mantém com Tristão um romance que vai contra as leis temporais e religiosas do reino. Tristão termina banido do império, casando-se com outra mulher, a Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha, mas seu amor pela outra Isolda continua pulsando forte. Depois de muitas idas e voltas, de encontros e desencontros com Isolda, seu verdadeiro amor, Tristão é mortalmente ferido por uma lança e pede para que sua amada venha a seu encontro. Enquanto ela não chega, Tristão é enganado pela sua esposa, que afirma que Isolda não viria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, quando chega e encontra-o morto, morre também de tristeza. Assim, o amor que existe entre Tristão e Isolda é um amor que pretende transcender a vida, diante dos obstáculos e conflitos nos seus caminhos; somente a morte seria a solução, assim a separação significaria a união eterna.

Miguel Wisnik, no texto *A paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda* (2009, p. 240), explica que: “Transportados, entusiasmados, endeusados pela paixão, drogados de si e do outro, o que eles amam é o próprio ato de amar, o amor em si, e tudo o que se opõe a isso o exalta ao infinito (no instante do obstáculo absoluto que é a morte)”. Ao analisar a narrativa, Wisnik entende que Tristão e Isolda são atraídos por um amor fervoroso, que os aproxima e os separa quando eles próprios produzem os obstáculos e a irrealização do seu amor. Desse modo, mais do que amar um ao outro, o que amam realmente é o sentimento do amor, e a única maneira de eternizar esse sentimento é a morte.

Em sua essência, o amor romântico possui um caráter idealizador ao se enquadrar na categoria do “para sempre”, que deve ser eternizado para além da vida. Anthony Giddens (1993), ao falar sobre ele, afirma que a ideia desse tipo de

amor foi construída a partir de um conjunto de crenças que tencionam para a transcendência, conforme aponta:

O amor romântico pode terminar em tragédia e se nutrir na transgressão, mas também produz triunfo, uma conquista de preceitos e compromissos mundanos. Tal amor se projeta em dois sentidos: apoia-se no outro e idealiza o outro, e projeta um curso do desenvolvimento futuro (GIDDENS, 1993, p. 56).

Assim, o amor romântico caracteriza-se pela idealização e pela busca eterna pelo outro. Segundo Dante Moreira Leite, no amor romântico “[...] existia apenas uma forma verdadeira de amor, e a multiplicidade amorosa poderia revelar, quando muito, equívocos insatisfatórios” (1979, p. 60), ou seja, o amor verdadeiro era o primeiro, aquele deveria ser único e durar para sempre.

A partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, o tema do amor é apresentado com novas configurações, moldando-se às características de uma sociedade mais crítica com as relações amorosas. O idealismo romântico é substituído pelo racionalismo, característica que vai marcar o homem do final deste século. Nesse período, a literatura vem trazer em suas narrativas a preocupação com o momento histórico presente na sociedade em seus contextos políticos, econômicos e sociais. O tema do amor não aparece como assunto principal, no entanto, aparece como tensão que vai movimentar a literatura daquele período. O amor é dissociado da ideia romântica e passa a ser visto como um sentimento complexo, como foi ilustrado em romances famosos, *Madame Bovary* (1857), *O primo Basílio* (1878) e *Dom Casmurro* (1889), por exemplo.

Essas narrativas têm como tema central a tragédia conjugal das personagens. Em *Dom Casmurro* (1889), por exemplo, revela-se a figura de um homem inseguro, incoerente em si mesmo e infeliz em sua paixão ciumenta. No enredo, o casal amoroso luta contra os obstáculos que lhe são impostos, mas quando consegue ficar junto, o amor perde a força e a relação amorosa passa a ser regida pelo sentimento de suspeitas por parte da personagem Bentinho, que, cego de ciúmes, destrói a própria família, o seu casamento e a sua amada. O ciúme é descrito, por Roland Barthes (2003), como um sentimento que surge pelo temor do sujeito apaixonado de ser substituído por outro. Barthes alerta para os perigos que o ciúme pode trazer para a vida do apaixonado, quando afirma:

Como ciumento, sofro quatro vezes porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme fira o outro, porque me deixo sujeitar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum (BARTHES, 2003, p. 69).

É o que acontece com a personagem Bentinho, que, tomado pelo sentimento da insegurança e movido pelo medo de ser traído pela amada, se torna um apaixonado louco, capaz de destruir até mesmo quem ama. Para Gérard Lebrun, “[...] o apaixonado não é simplesmente um estouvado que comete um engano: é um desvairado que deu as costas à razão” (2009, p. 22), ou seja, o sujeito apaixonado perde totalmente a razão das coisas, deixa se envolver pela ilusão amorosa e normalmente passa a ser movido por uma paixão fervorosa, que chega a ser perturbadora em sua vida.

Nesse sentido, Júlia Kristeva (1988) explica que, embora seja um sentimento vivificante, o amor também é sinônimo de um desvairamento, que cria um estado de instabilidade na vida do sujeito amoroso, atingindo dois pontos extremos, do prazer ao desfalecimento, conforme afirmativa o que segue:

Consecutivo ao aumento exorbitante do ego amoroso, tão extravagante no seu orgulho quanto na sua humildade, esse desfalecimento delicioso está no cerne da experiência. Ferida narcísica? Prova da castração? Morte em si? – São brutais as palavras que nos aproximam desse estado de fragilidade vivaz, de força serena que emerge da torrente amorosa, ou que a torrente amorosa deu por abandonada, mas que carrega ainda, com seus ares de soberania reconquistada, um ponto de dor psíquica tanto quanto física (KRISTEVA, 1988, p. 24-25).

Nas palavras dessa autora, o amor sempre deixa marcas, muitas delas feridas no corpo e na alma do sujeito amoroso. Ao debater sobre os códigos da paixão no Ocidente, em diferentes períodos da história, Kristeva analisa questões referentes à ausência desse sentimento nos discursos e na vida social, decifrando o seu deslocamento e explicando os males do amor. A autora afirma que “[...] o amor paixão equivale menos ao sono calmo das civilizações reconciliadas consigo mesmas que a seu delírio, desligamento, ruptura” (KRISTEVA, 1988, p. 25), ou seja,

o amor-paixão está mais para a instabilidade, perturbação, do que para a calma do sujeito apaixonado.

Anthony Giddens, em *A transformação da intimidade* (1993), fala sobre o amor-paixão e descreve-o como o ápice perfeito da junção entre amor e sexo, delineando as características desse sentimento da seguinte maneira:

O amor-apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo- tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais. O amor apaixonado tem uma qualidade de encantamento que pode ser religiosa em seu favor... O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante a do carisma (GIDDENS, 1993, p. 48).

Nas ideias desse autor, o amor-paixão é um amor ativo, que muda a rotina do amante e transforma a sua intimidade. Para Giddens (1993), esse amor só se desenvolve a partir da evolução da intimidade dos apaixonados, ou seja, a *ars erótica* ou a efetivação do prazer sexual recíproco se torna elemento-chave na relação amorosa. O fenômeno da modernidade e a emergência da sexualidade são vistos pelo escritor como importantes fatores que contribuíram para as transformações que ocorreram nos relacionamentos amorosos.

A vivência da sexualidade plástica⁴ alterou profundamente a vida pessoal dos sujeitos modernos, provocando alterações na intimidade desses sujeitos e afetando diretamente seus relacionamentos. Assim, “[...] a sociedade separada e divorciada de hoje aparece aqui mais como um efeito da emergência do amor confluyente do que como sua causa” (GIDDENS, 1993, p. 72), ou seja, a necessidade da vivência de uma intimidade mais profunda nas relações é o que pode ser vista como a razão maior do fim dos relacionamentos modernos.

Desse modo, embora seja um sentimento de contradições que leva, muitas vezes, o amante a duas extremidades possíveis, da alegria à tristeza, do prazer à dor, o amor nunca é para sempre, e, mesmo assim, continua sendo um sentimento almejado na vida das pessoas.

⁴ Termo usado por Giddens para se referir ao conceito da sexualidade que é dissociado da única ideia de reprodução.

Para Nádía Ferreira, “as fantasias que cingem o amor quebram o limite entre a verdade e a mentira, conduzindo o homem a esbarrar em alguma coisa da ordem do intransponível” (2004, p. 08). Assim seria o amor segundo a autora, um sentimento cheio de mistérios, acompanhado de enigmas que muitas vezes não são apreendidos ou mesmo decifrados, pois o amante nunca sabe porque ama, nem consegue explicar o que é amar. Ferreira esclarece que amar coloca em cena o sujeito amante, aquele que sente a falta de alguma coisa, mesmo sem saber o que é, e o objeto amado, aquele que, não sabendo o que tem, sabe que tem algo que o torna especial. Para a autora, o problema do amor é que o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem. Daí a complexidade que envolve o sentimento do amor.

Para o filósofo Edgar Morin: “O amor é o ápice mais perfeito da loucura e da sabedoria” (2005, p.9), pois somente esse sentimento possui essa contradição, porque não se consegue explicar nem logicamente, nem de forma prática, a necessidade de amar. O escritor descreve o amor como um sentimento belo, embora complexo em sua natureza, e discute essa complexidade considerando as categorias do sagrado e do místico, por isso, associa esse sentimento ao saber e a ilusão.

Em seu livro *Amor, Poesia, Sabedoria* (2005), Edgar Morin explica que o amor sempre esteve presente em nossa corporeidade e, ao mesmo tempo, em nossa mente. Ao situar o tema a partir de dois polos, o desejo físico e o mitológico, o filósofo afirma que a “bipolaridade do amor” pode se transformar em diálogo e comunicação entre os indivíduos: “O amor adquire expressão no reencontro do sagrado e do profano, do mitológico e do sexual. Será cada vez mais possível realizar experiência mística, extática, a experiência do culto e do divino, através da relação de amor com um outro indivíduo” (MORIN, 2005, p. 21). Nas ideias do autor, o amor é o sentimento que faz revelar a verdade no outro, ou seja, é com este outro que se encontrará sua verdade através da alteridade. O ser humano sempre foi e será sujeito do amor, pois ao mesmo tempo que o vive subjetivamente, torna-se submisso involuntariamente. Trata-se de uma possessão recíproca, em que o sujeito possui aquilo pelo qual é possuído, e nisso reside as experiências da vida humana. Assim, o escritor conclui que o amor é o que dá plenitude ao sentido da vida.

Destarte, o amor é assunto que nunca se exaure, posto que está sempre em evidência, constitui-se em elemento literário universal, já que representa, em

diferentes épocas, estilos literários diversos. Por isso, estudar e discutir o sentimento do amor é algo desafiador, e ao contrário do que parece, não é um assunto simples, visto que é um sentimento abstrato, impalpável e envolve termos ambíguos e paradoxais. Para Janaina Rebello: “As questões literárias que envolvem o tema do sentimento amoroso só se resolvem à luz das tendências individuais dos autores e do código de valores de sua época ou do movimento a que estão atrelados” (2006, p. 8). Ao discorrer sobre o tema do amor na ficção literária de 1930, em sua tese sobre a multiplicidade de enfoque do tema do amor, Janaina Rebello explica que o conceito de amor na sociedade moderna é fruto dos valores e preceitos dessa época. Segundo ela, o desencanto e a descrença do sentimento amoroso presente nas narrativas contemporâneas fazem parte da visão degradada e fragmentada do sujeito moderno.

Desse modo, o amor na literatura contemporânea aparece de forma fragmentada, cercado de anseios, incertezas e desencontros. Embora os romances ainda sejam constituídos de elementos como paixão, desejo, ciúme e traição, o que se percebe nas narrativas contemporâneas é a subjetividade de um sujeito em crise de identidade, um sujeito que não se reconhece, não se entende ou mesmo não se afirma em suas relações humanas.

Nessa mesma perspectiva, Zygmunt Bauman, na obra *Amor Líquido* (2004), discute o amor dentro de um contexto da atual sociedade contemporânea:

A súbita abundância e a evidente disponibilidade das experiências amorosas podem alimentar (e de fato alimentam) a convicção de que amar (apaixonar-se instiga o amor) é uma habilidade que se pode adquirir, e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício. [...] O conhecimento que se amplia juntamente com a série de eventos amorosos e o conhecimento do amor como episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *apriori* de sua própria fragilidade e curta duração (BAUMAN, 2004, p. 19-20).

A assertiva permite entender que a fragilidade das relações amorosas e a própria condição impotente, em que se vive muitas vezes o amor, são consequências de uma cultura consumista, em que o amor é só mais um produto a ser desejado, experimentado e depois descartado. Com isso, ele deixa de ser um

sentimento único na vida do ser humano para ser mais uma experiência passageira, passando a ser comparado ao que é supérfluo.

Ao discutir sobre as fragilidades dos vínculos humanos na modernidade, Bauman define os relacionamentos atuais como um investimento igual aos outros que existem numa sociedade consumista: “Se você investe numa relação o lucro esperado é a segurança em muitos sentidos, o socorro na aflição, a companhia na solidão... mas esteja alerta, pois as promessas de compromisso são irrelevantes a longo prazo” (2004, p. 29). Nesse sentido, é possível compreender porque se relacionar tornou-se algo tão complexo no atual cenário da sociedade. O homem contemporâneo, na busca de uma companhia que lhe traga segurança e satisfação, mergulha em encontros conflitantes e incertos, o que acaba frustrando suas expectativas e conseqüentemente os relacionamentos.

Para Paulo Leminski (2009), a paixão parece ser incompatível com a sociedade moderna, e se estão falando muito sobre a palavra paixão, é porque ela está em falta. Nas palavras do escritor:

No tempo circular do pós-moderno, não há mais lugar para a paixão. A paixão é o desejo projetado para a frente ... não há mais frente. Nosso coração e nossa inteligência tem que inventar, já estão inventando, alguma coisa para colocar em lugar da paixão. Nem que seja a saudade da paixão (LEMINSKI, 2009, p. 350).

Para o autor, o sentimento da paixão está em extinção, e a sociedade de hoje vive o momento da sensação, buscada na satisfação e auto realização no consumo materialista. Nesse sentido, em meio a uma sociedade de sistema capitalista, movida pelo consumo e descarte de produtos, o amor perdeu espaço e atenção, já não mais aparece como sentimento que é levado a sério na vida do sujeito pós-moderno.

É, pois, essa visão do amor como um sentimento fracassado, fragmentado e, por isso, efêmero, que vai aparecer nos discursos amorosos literários da contemporaneidade. Assim, longe de ser tema central, o amor vai estar imbuído nas questões políticas, econômicas e sociais da sociedade atual, representadas na ficção literária. Conforme explica Maria Aparecida da Costa (2014), de certa forma, é impossível negar a ideia de teóricos que defendem a relação da produção literária ao contexto social, conforme descrição:

A sociedade configurada nas narrativas, em geral, condiciona o sujeito a relacionar-se amorosamente de determinada forma em cada época, permitindo, pois, considerar tal sociedade interferindo nas produções artísticas e refletindo a evolução do comportamento humano [...]. Pensar uma análise sobre as relações afetivas, relativas a Eros, em narrativas, é pensar a relação social, pois o sujeito e suas relações afetivas estão intrinsecamente ligados às questões relativas a seu espaço (COSTA, 2014, p. 46).

Em sua tese, intitulada *A paz tensa da chama fugaz: A configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge (2014), Aparecida Costa discute como o amor aparece configurado na nova narrativa e explica que essa visão do amor nos romances contemporâneos retrata, de modo fictício, a maneira como esse sentimento é vivido na sociedade dos dias atuais. Sobre o discurso amoroso na literatura contemporânea, a estudiosa afirma que: “O amor encontra-se destronado social e simbolicamente e nas relações amorosas imperam a imagem da catástrofe, do vazio geral e da eterna busca por um amor que teria como função preencher esses vazios” (COSTA, 2014, p.v44). Essa afirmação comprova ainda mais o que já foi dito anteriormente sobre o tema do amor na literatura contemporânea, que ele se apresenta deslocado e degradado.

Nesse contexto, Cristina Nehring apresenta *Em defesa do amor* (2012), obra em que a autora vai resgatar a importância do amor em pleno século XXI. Ao discutir sobre a complexidade que envolve o sentimento amoroso, Nehring afirma que é preciso retomar o amor na sociedade atual, não com a ilusão romântica de contos de fadas e do felizes para sempre, mas com a certeza de que amar envolve riscos e perdas, e mesmo assim vale a pena viver esse sentimento, como se pode ver nas palavras dela:

O amor, sabemos em algum lugar dentro de nós, transcende as expectativas e experiências comuns. O amor dá mais e tira mais. É um campo minado metafísico – ou uma mina de ouro. Ele cintila, ilumina, coloca em perigo. Os riscos são verdadeiros. Você ganha algumas vezes. Perde, outras. Nunca sai ileso. Mas, com alguma sorte, você fica impávido (NEHRING, 2012, p. 263).

Dessa forma, o que Nehring propõe é que se construa um novo conceito de amor, baseado nas problemáticas que envolvem esse sentimento, mas

principalmente nas experiências felizes que ele pode proporcionar. A autora promove o sentimento amoroso, mostrando que, embora problemático, é o amor que dá vitalidade e sentido às coisas da vida, e o que impulsiona a própria vida.

2.1 O EROS DAS RELAÇÕES HOMOERÓTICAS: UM “AMOR QUE NÃO OUSA DIZER SEU NOME”

A homossexualidade foi, durante muito tempo, considerada como uma doença ou desvio de conduta. Ao longo da História, os aspectos individuais da homossexualidade foram condenados pelas normas heterossexuais vigentes da sociedade e foi preciso muito tempo e o enfrentamento de muitas dificuldades socioculturais por esses sujeitos homoeróticos para que se construísse, ainda de maneira tímida, um novo conceito a respeito dos homossexuais, distante dos estigmas preconceituosos. Isso acontece por causa da visão limitada que se construiu acerca da sexualidade humana.

Segundo Foucault, em *História da sexualidade II* (2006), o termo sexualidade, desde o seu surgimento no século XIX, foi atribuído à uma questão moral, ou seja, a um modelo de comportamento imposto, de acordo com as convenções e as relações de poder da sociedade, que se sobrepunham ao indivíduo do desejo.

A sexualidade foi descrita inicialmente como uma questão biológica pela Medicina, só posteriormente, com os estudos na área, foi entendida enquanto experiências dos indivíduos em seu contexto histórico e sociocultural. O termo também foi, desde o princípio, associado à oposição entre a “moral religiosa” e “a moral da antiguidade pagã” em assuntos como a sujeição da mulher, a proibição do incesto e a ideia de sexo como procriação. Segundo o filósofo:

O valor do próprio ato sexual: o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a antiguidade o teria dotado de significações positivas. A delimitação do parceiro legítimo: o cristianismo, diferentemente do que se passava nas sociedades gregas ou romanas, só o teria aceito no casamento monogâmico, e no interior dessa conjugalidade, lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora. A desqualificação das relações de indivíduos do mesmo sexo: O cristianismo as teria

excluído rigorosamente, ao passo que a Grécia as teria exaltado e Roma aceito, pelo menos entre homens (FOUCAULT, 2006, p.17).

Nesse sentido, percebe-se que esta divergência de valores, demarcada pela ética religiosa cristã e pela moral da antiguidade pagã, contribuiu, de maneira evidente, para a construção de uma perspectiva preconceituosa na sociedade em torno do tema da sexualidade.

Como mostra Bauman (2004), esse conceito da sexualidade, que ainda molda a sociedade de hoje, contribui de modo negativo para a questão das relações homoeróticas:

Hoje, a homossexualidade não condensa mais o potencial de prazer e felicidade. Ela não é mais mistificada positivamente como êxtase e transgressão, mas negativamente como fonte de opressão, desigualdade, violência, abuso e infecção mortal (BAUMAN, 2004, p. 56).

Na sociedade pós-moderna, o homossexual ainda enfrenta preconceitos no que se refere ao seu desejo sexual e isso interfere, de maneira perversa, nas suas relações amorosas. Embora a História mostre uma evolução de lutas e alguns direitos conquistados pelos sujeitos homossexuais, esses ainda buscam o respeito e o reconhecimento de seus direitos.

O tema da homossexualidade, segundo Barcellos (2006), surge a partir do uso do termo na Medicina, em meados do século XIX, até a incidência dos movimentos de liberação homossexual, nos anos 60 e 70 do século XX. A partir desse momento, desencadeia-se, principalmente nas grandes metrópoles ocidentais, uma revolução sexual, que substitui o termo homossexualidade por “identidade gay”. Essa diferença de termos se firma, de maneira muito importante, pois incide-se da “condição homossexual” para “estilo de vida gay”, o que toca diretamente na questão identitária. Assim, o indivíduo passa de uma postura de autodefesa para uma de autoafirmação. É o que pode ser observado na afirmativa que segue:

Nesse momento, a homossexualidade extravasa os limites da categoria “orientação sexual” para abarcar hábitos de consumo, opções políticas, perspectivas culturais, etc. etc - enfim, todo um

estilo de vida, que se distingue conscientemente, assumidamente, da maioria heterossexual (BARCELLOS, 2006, p. 25-26).

Nesse contexto, a autoafirmação de uma identidade gay apresenta-se como uma ferramenta fundamental enquanto estratégia de resistência à opressão homofóbica que ainda persiste na sociedade atual.

Outro momento de bastante importância foi o surgimento e a emergência da Teoria *queer*, um movimento que procurou a consolidação de certo caráter transgressivo (generalizante) do comportamento social, mostrando que o sujeito homossexual não apresenta uma identidade fixa e exclusiva, mas que esse, como qualquer outro sujeito, está em constantes transformações em sua vida. Desse modo, a teoria *queer* busca situar o lugar do indivíduo *queer* no contexto sociocultural, como sujeito ativo, colaborador na construção histórica, política, social e cultural da sociedade. Esse foi um passo essencial para que, posteriormente, o termo homoerotismo surgisse como novo modo de se mostrar e entender o sujeito homossexual na contemporaneidade.

Para Barcellos, o homoerotismo “[...] é discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais” (2006, p. 14), referindo-se “[...] as diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres), capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades gays contemporâneas” (*ibidem*, p.20). Segundo o autor, o termo homoerotismo é preferível a homossexual, pois no que se refere ao contexto da história e da crítica social e literária, o conceito de homoerotismo não vem acompanhado de um modelo predeterminado do sujeito.

Nessa mesma linha de pensamento, Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* (1992), também prefere o uso do termo homoerótico, pois, segundo ele, o conceito de homossexualismo está imbricado de ideologia de ordem política, econômica e social da sociedade burguesa do século XIX, que dividia a humanidade em heterossexuais e homossexuais, referentes à normal/anormal, que condenava as experiências amorosas desses sujeitos como desvio de normalidade do ideal de masculinidade burguês. Assim, o autor opta por usar o termo homoerotismo, conforme explica:

Homoerotismo é preferível a “homossexualidade” ou “homossexualismo” porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à ideia de

“homossexual” [...], persistir utilizando tais noções significa manter costumes morais prisioneiros do sistema de nomeação preconceituoso que qualifica certos sujeitos como moralmente inferiores pelo fato de apresentarem inclinações eróticas por outros do mesmo sexo biológico. [...] a carga de preconceito contida no uso de palavras como “homossexualismo” ou “homossexual” é autônoma em relação à intenção moral de quem as emprega (COSTA, 1992, p. 11).

O que esse autor diz é que, por trás do termo homossexualismo, há toda uma carga de conceitos e crenças, criados pela sociedade burguesa, que foram impostos a esses sujeitos homossexuais, como se esses fossem classificados por uma identidade indistintamente fixa, ligada à ideia do vício e da perversão. Nesse período, o homossexualismo era taxado como uma vergonha, uma aberração moral, o qual deveria ser silenciada, assunto inadmissível.

Desse modo, o sujeito homoerótico estava condenado a não poder sentir nem viver o sentimento do amor, proibido de sonhar ou mesmo desejar ter uma vida amorosa livre. A intolerância da sociedade traz inúmeros prejuízos à vida amorosa desses sujeitos, que não têm, muitas vezes, nem mesmo a aceitação da própria família, não conseguem viver relacionamentos estáveis, e não têm o direito de ter uma vida normal, com família, filhos e uma vida social.

Jurandir Costa entende que “[...] o homoerotismo não é uma variação da conduta sexual humana que cumpre respeitar ou tolerar. É um potencial comum a todos os homens [...], faz parte do repertório possível do comportamento do sujeito [...], em sua evolução psíquica e moral” (1992, p. 51). De acordo com esse pensamento, não se deve atribuir uma identidade igual a todos os sujeitos homoeróticos, sendo uma perspectiva possível a todo ser humano; não há como medir quem é mais ou menos homossexual, mas apenas entender um sujeito homoeroticamente inclinado⁵. O homoerotismo faz parte de um conjunto de relações que envolvem a sexualidade, em seus contextos político-sociais. Nesse sentido, discutir o homoerotismo significa trabalhar com a complexa rede de sistemas identitários, socioeconômicos e culturais, que constituem e contribuíram no processo de construção da atual sociedade.

⁵ Termo usado por Jurandir Freire Costa (1992).

2.2 MANIFESTAÇÕES HOMOERÓTICAS NA LITERATURA

A relação entre literatura e homossexualidade tem se afirmado cada vez mais na contemporaneidade, pois os estudos literários passam a ser vistos, por muitos autores e críticos, como meio propício de se possibilitar a representação e ressignificação dos sujeitos homossexuais no espaço em sociedade, no sentido de demarcar territórios e buscar o respeito e reconhecimento de seus valores culturais, que lhe são de direitos.

Nessa perspectiva, a literatura tem contribuído, de maneira significativa, no intuito de produzir na ficção novos sentidos de atuação e representação dos sujeitos homossexuais. Na ficção, o sujeito gay problematiza a realidade. Por esse viés, a literatura também representa questões concernentes à sexualidade, tornando-se um espaço de discussão e análise desses aspectos que são inerentes à sociedade. Assim, é, pois, através da literatura que é possível o confronto de estereótipos, construídos em toda a história, acerca da sexualidade do homem, abrindo caminhos para o questionamento e a desestabilização da ordem vigente.

Segundo Jurandir Costa (1992), a primeira vertente de ideias na literatura do século XIX traz o homossexual como instrumento de denúncia social. O autor cita algumas obras de Balzac, tais como *O pai Goriot* (1834), *Ilusões Perdidas* (1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1869), reunidas na coletânea *A comédia Humana* (1952), e que revelam o homossexual marginal que luta contra o preconceito. Jurandir Costa ressalta a importância dessas obras de Balzac enquanto grande instrumento de representação da figura gay e reforçar a luta contra a discriminação, mas ressalta que a figura do homossexual Balzaquiano, associada a um anticonvencionalismo sexual e rebeldia moral, trouxe certos estigmas negativos para uma universalização da identidade homossexual fixa, atrelando a ideia do homossexual a um sujeito que vai corromper moralmente a sociedade.

A segunda vertente de ideias que aparece no texto literário desse período já deixa de lado a crítica social para mostrar as sensibilidades e emoções dos sujeitos homoeroticamente inclinados. Jurandir Costa destaca nessa vertente o trabalho de Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, em especial os volumes I e II de *Sodome et Gorrrome*, publicados em 1921 e 1922: “O homoerotismo proustiano é, assim, uma transfiguração do infame. Da baixeza Proust extrai o sublime, a fusão físico-espiritual de almas e corpos desde sempre gêmeos” (COSTA, 1992, p. 49), ou

seja, a imagem do homoerótico como pervertido e depravado é substituída por um sujeito de sensibilidades e sentimentos.

Por esse viés, é possível perceber que essa identidade homossexual tida fixa e indistinta, contestada por Jurandir Costa, foi traçada e inventada por todos esses contextos históricos, políticos e sociais da sociedade burguesa, e só a partir da segunda metade do século XX, conseguiu-se propor e recriar um novo espaço social para o homoerotismo, passando a ser vinculado à homoafetividade, quando o sujeito homoerótico é mostrado através de seus sentimentos e sensibilidades em seus relacionamentos amorosos. É indispensável ressaltar aqui a importância da literatura, que serviu e ainda serve até hoje de espaço para a inserção de uma nova percepção acerca do sujeito homoerótico.

Verifica-se, portanto, que a produção literária de representação homoerótica aciona inevitável ou propositalmente um discurso acerca da condição desses sujeitos, no contexto sociocultural no qual estão inseridos. Nessa perspectiva, é pertinente o que afirmam Silva e Camargo:

A discussão a respeito dos sujeitos de sexualidade excêntrica emerge com o intuito de problematizar os papéis construídos pela ordem vigente, e na literatura - como linguagem de valor na sociedade e campo de luta ideológica - essa discussão também se fez presente ao longo da história da literatura brasileira, configurando um espaço ficcional cujos personagens, motivos literários e temas poéticos apresentam o sujeito gay de maneira positiva, isto é, distante dos estereótipos e estigmas construídos pelo discurso preconceituoso e reforçados por práticas heteronormativas (2009, p. 52).

Nesse sentido, a produção literária homoerótica, por meio de um trabalho preciso com a linguagem, vem procurando discutir a “subcultura gay”⁶, expondo-a em suas peculiaridades, seus conflitos e dilemas, seus sentimentos e sensibilidades, conseguindo construir uma nova configuração da temática homoerótica, que permite a possibilidade do questionamento dos discursos preconceituosos de ordem heterossexual vigente.

Conforme pontuam Silva e Camargo: “A emergência dessa literatura, preocupada em apresentar o sujeito homoafetivo distante dos estigmas

⁶ Expressão usada por Silva e Camargo (2009).

preconceituosos [...] converge para as transformações socioculturais pelas quais passam hoje as sociedades ocidentais” (2009, p. 56), ou seja, essa produção literária é possível graças às mudanças pelas quais o homem passa na sociedade, a qual vai modificando a maneira de reconhecer e perceber o outro, além de permitir a afirmação das diferenças dos distintos modos de ser e se viver na sociedade pós-moderna.

Segundo esses autores, na obra *Configurações homoeróticas na literatura* (2009), alguns escritores como Adolfo Caminha, João do Rio, Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e João Gilberto Noll são apontados pela crítica como os precursores da produção literária brasileira gay. Seus trabalhos assinalam um novo modo de se dizer o desejo gay, de se mostrar o sujeito homoerótico, e se tornaram grandes referências na produção literária brasileira.

Dentre esses, destaca-se a produção de Silviano Santiago, que aborda o tema do homoerotismo e da homoafetividade, trabalhando com a questão da identidade do sujeito, criando personagens que vivem em constantes conflitos com a sexualidade, o corpo e a cultura.

No livro *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos do Jazz*, publicado em 1996, Silviano Santiago consegue tecer uma consistente poética homoerótica na ficção, pois a descrição dessas relações acontece de maneira bem sensível, através da exploração sutil dos sentidos, das paisagens, da sensibilidade da linguagem. A obra aborda os conflitos amorosos que giram em torno das personagens, as quais demonstram tanto o seu desejo pelo sexo, como a busca pelo amor e o medo desse sentimento, características marcantes na narrativa que vai denunciar a expressão da condição gay das personagens.

O autor trabalha o homoerotismo numa perspectiva de mostrar que não existe uma identidade sexual fixa e rigorosa, pois alguns personagens nem sempre possuem uma demarcação de papéis sexuais definidos. Devido às inconstâncias que vivem nos relacionamentos, esses sujeitos são flexíveis, fragmentados, o que de certa forma não foge dos parâmetros de formação do sujeito pós-moderno, o qual passa por constantes mudanças de seu tempo, e vive uma crise de identidade, questionando seus valores e a própria existência.

Nessa obra, as relações amorosas homoeróticas aparecem fragmentadas, marcadas pelos desencontros, a desilusão e a solidão das personagens. São figuras em conflitos, que não se entendem e, muitas vezes, não assumem suas relações

amorasas. Como afirma Jurandir Costa: “Se os amores não dizem seus nomes, não é só por falta de ousadia, mas porque, no fundo, nunca se deixam totalmente dizer” (1992, p. 55), ou seja, essas personagens homoeróticas nem sempre se permitem assumir seus sentimentos ou mesmo chamar de amor o que vivem com seus amantes. No próximo capítulo, busca-se analisar os conflitos amorosos vividos por essas personagens, procurando discutir as configurações do amor Eros nas relações homoeróticas da obra citada.

CAPÍTULO 3

3 KEITH JARRETT NO BLUE NOTE: SOLIDÃO E DESILUSÃO

Keith Jarrett no Blue Note: improvisos do Jazz (1996) é um livro de cinco contos, cujos enredos são sobre as relações entre personagens gays, que vivem momentos importantes da vida amorosa e têm como motivo condutor a disponibilidade para o sexo e a busca do amor. Os contos revelam uma multiplicidade de comportamentos e a vivência de diferentes experiências amorosas, nas quais alguns personagens expressam seu desejo e a busca do amor e outros reprimem e negam esse desejo e os seus sentimentos.

Os cinco contos são trabalhados a partir da melodia de cinco canções do Jazz americano, que compõem o disco 3, do Álbum *Keith Jarrett at the no Blue Note*⁷. Um conto para cada canção do disco 3⁸: “Autumn leaves” (Folhas secas), “Bob be”, “You don’t know what is love / Muezzin” (Você não sabe o que é o amor, Almuadem), “Days of wine and Roses” (Dias de vinho e rosas) e “When I fall in love” (Quando me apaixono). É possível perceber que o conceito de improviso do Jazz foi utilizado para compor a obra. A improvisação é um dos elementos essenciais nesse gênero musical, onde o músico põe em perspectiva a música de forma peculiar, nunca executando a mesma composição da mesma forma mais de uma vez. É o que acontece na narrativa dessa obra, que incide de forma não linear, utilizando-se do recurso da descontinuidade. O próprio Silvano Santiago confirma, em entrevista⁹, a referência e a influência do Jazz: “No caso de *Keith Jarrett* deixei que o narrador fosse conduzido pelo andante da música popular norte-americana, sentimental por natureza, pelo improviso que representa o jazz e que o pianista Keith Jarrett representa dentro do improviso no jazz”. Assim, desprovido da estrutura formal, a produção é embalada pelo ritmo do improviso do jazz, mas com um grande rigor na construção, como acontece na composição do gênero musical, preservando sempre a temática principal.

O disco 3 do box *Keith Jarrett at the no Blue Note*, do qual se faz recorrência inúmeras vezes, é inspiração para a escrita dos textos, que demonstram o mesmo

⁷ Keith Jarrett at the Blue Note é um box de 6 CDs gravado ao vivo pelo pianista Keith Jarrett no clube de Jazz Blue Note em Nova York em 1994 e lançado pela gravadora ECM.

⁸ Neste trabalho será feita menção apenas ao disco 3 do box já citado, pois apenas este contém as canções que são referências para a composição do livro de Silvano Santiago.

⁹ Entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira, publicada pela Revista da Fundação Getúlio Vargas e disponibilizada no site: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>.

romantismo presente nas canções tomadas como referências para a construção dos contos. A música sempre aparece como pano de fundo das recordações das personagens e parecem dialogar com a condição ou situação dos sujeitos ali representados. Há também uma forte referência ao cinema, essa que acontece a partir de cenas de filmes, de citações das falas de personagens e nas epígrafes de alguns contos, que, de forma indireta, mantêm relação com o estado emocional das personagens. *Dom Juan de Marco* (1995), *Cantando na chuva* (1952) e *Suplício de uma saudade* (1955) são exemplos de alguns longas citados.

Importante destacar que os contos são narrados em primeira pessoa, mas o narrador assume a segunda pessoa. Ao falar sobre a distância, a saudade, o frio e o jogo do amor, o narrador parece retratar suas próprias recordações, usando um “você”, que significaria precisamente um “eu”. Porém, o “você”, usado pelo narrador, aparece autoreflexivo e autodistanciado, isso porque ele tenta se distanciar, afastar-se do que é narrado, o que, de certa forma, consegue aproximar, ainda mais, narrador e leitor da personagem homossexual ali representado.

A narrativa acontece de um modo não linear, quebrando as barreiras tradicionais do gênero ficcional. Desse modo, Silviano Santiago incorpora elementos da narrativa pós-moderna. Considera-se neste trabalho a terminologia narrativa pós-moderna, relacionada à produção literária vinculada às novas articulações do conhecimento contemporâneo, decorrentes das transformações sociais, políticas e estéticas ocorridas no final do século XX, onde a narrativa apresenta-se fragmentada, desestruturada e problematizada. Assim, o autor usa alguns artifícios, como: a promoção de digressões, de caráter reflexivo e que acontecem através dos devaneios das personagens; o uso das metáforas; a recorrência à projeção de imagens, construídas a partir das memórias das personagens, onde perpassam as lembranças de grandes amores vividos.

Os contos abordam a recorrência da temática do amor, tendo como pontos centrais a desilusão e a solidão das personagens. São figuras sensíveis, sujeitos isolados, sem nomes, distantes de suas terras e que buscam a construção de uma identidade via memória. Em cada conto, a memória se apresenta como um elemento constitutivo do autoconhecimento, uma construção de identidade das personagens sem perspectivas futuras, ou seja, são recordações de algo que não tem mais jeito, não há esperanças, nem um caminho a seguir.

Nessa perspectiva, o amor é trabalhado numa dimensão efêmera, assim como tudo parece ser na sociedade contemporânea. Os relacionamentos vividos pelas personagens são intensos, mas passageiros, revelando a fragilidade dos vínculos humanos na atualidade, com relações curtas e insatisfatórias. Deduz-se que o tema do amor está associado à ideia de desilusão e solidão, pois embora as personagens tenham vivido muitos amores, todas acabam ficando sozinhas, e sem perspectiva de um novo amor. É o que afirma o próprio Silviano Santiago (2008) na mesma entrevista, concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira:

Pensei em sublimar as questões propriamente práticas que envolvem o surgimento do amor, e deixá-las serem compensadas pela pobreza/riqueza do sentimento de solidão – dominante em todo o livro. A solidão é o ponto de vista que deixa a descoberto a plenitude da experiência amorosa – paradoxalmente?

Assim, o tema do amor na obra de Silviano Santiago é também trabalhado em sua complexidade, em seus sentidos ambíguos e paradoxais, onde as relações amorosas até chegam a se concretizar, mas não são duradouras, e as personagens acabam atreladas a um futuro incerto e sem perspectivas.

Como já foi justificado no início deste trabalho, optou-se pela análise de apenas três contos da obra, tendo em vista a extensão dos textos, e priorizando pela maior exploração e aprofundamento desses. Assim, os três contos selecionados foram: “Autumn leaves”, “Days of wine and roses” e “When I fall in love”, que serão analisados na busca de se compreender as configurações de uma relação amorosa homoerótica na ficção literária contemporânea.

3.1 DESEJO E MEDO EM “AUTUMN LEAVES”

O amor faz parte da poesia da vida. Devemos viver esta poesia que não pode espalhar-se pela vida como um todo (MORIN, 2005, p. 29).

O conto “Autumn leaves” é o primeiro do livro *Keith Jarrett no Blue Note*, de Silviano Santiago. O conto narra a história de uma personagem marcada pela desilusão amorosa. A narrativa descreve como a personagem protagonista convive

com a solidão, enquanto se refugia do inverno chuvoso no seu apartamento. Assim, o enredo é desenvolvido a partir das recordações e da saudade de momentos vividos pela personagem em seus relacionamentos, bem como a sua disponibilidade e o medo para uma nova relação amorosa.

O título do conto, “Autumn leaves”, leva o nome de uma das canções do disco 3 do box *Keith Jarrett at the Blue Note*. Desse modo, o título já diz muito sobre o conto, pois foi inspirado na música “Autumn leaves”, que, já de imediato, demonstra o tom romântico e melancólico que embala a narrativa. Observa-se que no conto há a referência, inúmeras vezes, a essa música, que sempre aparece como pano de fundo das recordações da personagem e parece dialogar com a condição ou situação do sujeito ali representado. Constitui-se em um elemento que está presente naquele cotidiano carente e representa o estado emocional no momento atual da vida do protagonista:

O piano de Keith Jarrett entra firme e delicado, pausado, abrindo e medindo silêncios, para daí a pouco ir ganhando galeio, anunciando notas fiéis à melodia de Autumn leaves (SANTIAGO, 1996, p. 17).

.....
As notas do piano de Keith Jarrett começam a tocar de maneira nítida o tema da canção Prevert-krosmas (SANTIAGO, 1996, p. 26).
Você acabou escolhendo um CD [...] a música de abertura do CD é autumn leaves (SANTIAGO, 1996, p. 33).

Ao se observar a letra da referida música¹⁰, vê-se que se fala de um grande amor, vivido na estação do outono, mas este amor foi embora e ficou apenas a saudade. Assim, as “folhas secas”, tradução do título, tem grande valor simbólico, pois representam, no conto em análise, as lembranças de amores vividos e felizes, mas que se foram e deixaram apenas as recordações, junto com uma carência profunda. A própria personagem do conto afirma esta simbolização das folhas secas, como se pode ver nas descrições abaixo:

As três folhas secas, selecionadas e apanhadas ontem no caminho de volta à casa do trabalho, nada tem a ver com as antigas *feuilles*

¹⁰ Embora a versão desta música, composta pelo pianista Keith Jarrett que serviu de inspiração para a escrita da obra, tenha apenas melodia, optou-se nesse trabalho por considerar também uma letra desta música interpretada pelo cantor e músico de Jazz norte-americano Net King Cole, tendo em vista a relação de sentido que esta parece estabelecer com o conto. A letra da referida música se encontra nos anexos.

mortes do outono parisiense, que você recolhia aos montes na juventude (SANTIAGO, p. 33)

.....
 As folhas secas estão pelo chão das calçadas e pela grama queimada dos jardins como velhos restos do outono passado, à espera da nova primavera (SANTIAGO, 1996, p. 41).

.....
 A folha sabotaria sua convicção como, aliás, qualquer nota extraída do piano pelos dedos de Keith Jarrett a sabotará para sempre (SANTIAGO, 1996, p. 32).

Dessa forma, as folhas secas remetem a saudade do outono, estação na qual a personagem viveu momentos felizes em sua vida amorosa. Através da descrição da paisagem onde vive a personagem, percebe-se que a estação que predomina é a do inverno, que é marcada pela solidão.

Assim, a referência ao outono e ao inverno é usada como metáfora para descrever o estado emocional da personagem. Essa recorrência às duas estações do ano mantém relação direta como os dois períodos de sua vida, como se perceberá em toda a narrativa. O outono e sua ausência representa os momentos bons e alegres, como os namorados do passado, e o inverno representa o presente sombrio com a chegada da solidão e da AIDS. O frio e a chuva de inverno vêm acentuar ainda mais a carência, a desilusão e o contraste com o outono de momentos felizes que se foram:

Chove há dois dias sem parar na cidade, depois de ter nevado meses sem parar (SANTIAGO, 1996, p. 16).

.....
 O sol de quase verão- você fecha os olhos, sonha com ele por um instante, não mais do que por um instante, para não cair na fossa nesta última semana de março, em que não existe o menor sinal de prenúncio de primavera nos ares (SANTIAGO, 1996, p. 19-20).

.....
 Nos dias infernais de inverno, de dezembro a princípios de março (SANTIAGO, 1996, p. 21).

Percebe-se, portanto, a desilusão como marca central no conto em análise, pois o título sugere o outono, mas a narrativa já começa no inverno, dando a entender que a condição do protagonista é pior do que parece, uma vez que o inverno já traz a conotação de tristeza, solidão e vazio. No apartamento onde vive, nas ruas por onde caminha, tudo parece sem vida e sem perspectiva. Os dias de

refúgio do frio no apartamento parecem monótonos e sem fim, as ruas são sujas, tudo parece cinzento: “[...] você já se sentia fora do espaço da cidade, agora você se sente fora do tempo dela” (SANTIAGO, 1996, p. 29). Nesse sentido, o tempo e o espaço da narrativa aparecem para o protagonista como metáforas de seu deslocamento, exílio e desilusão.

Outro elemento importante presente na narrativa, que vai denunciar o estado sentimental da personagem, é a referência ao cinema, essa que acontece a partir de alusão a cenas de filmes e de citações das falas dos protagonistas, recordadas pela personagem do conto em análise. *Cantando na chuva* (1952) é o filme do qual a personagem lembra e descreve algumas cenas, conforme descrição:

Você se lembra duma sequência de *Cantando na chuva*. Gene Kelly ... reencontra por acaso Debbie Reynolds no estúdio em que trabalha e quer lhe dizer que está apaixonado por ela.

Você se lembra do instante em que ele a convida para entrar numa grande sala de estúdio.

“It’s just an empty stage”, constata ela na adorável ingenuidade dos filmes musicais hollywoodianos que tanto te encantam (SANTIAGO, 1996, p. 44).

.....
 Como você ia esquecer o rosto meigo e tolo de Debbie Reynolds, que pergunta a Gene Kelly: “Agora que você já tem o cenário ideal, poderia me dizer o que tem pra me dizer?” (SANTIAGO, 1996, p. 45).

O filme, uma comédia musical, apresenta um tom mágico e apaixonante e é lembrado pelo momento de reencontro do par romântico Debbie Reynolds e Gene Kelly. A recorrência ao longa indica o estilo apaixonado e o desejo do protagonista de encontrar e viver um novo amor. Aqui, a arte é usada como recalque pela personagem, que deseja viver aquela cena, mas sabe que não é mais possível por causa da chegada da AIDS, que vai aparecer como um castigo para as relações homossexuais; por isso, a personagem fica imaginando e idealizando novos amores impossíveis.

O enredo do conto se desenvolve na cidade de Nova York. É trancado sozinho no seu apartamento, se refugiando do inverno rigoroso, que a personagem recorda suas paixões. É também pelas ruas nova-iorquinas que ela caminha sem rumo em busca de novas experiências amorosas. A narrativa também faz referência a outros lugares distintos, onde acontecem momentos importantes de sua vida,

como, por exemplo, a cidade de Paris, lugar onde morou por algum tempo e onde viveu alguns dos seus relacionamentos amorosos. Ao lembrar de um momento de sua adolescência, a personagem faz referência à cidade do Rio de Janeiro, sua terra natal. Percebe-se que, com exceção do Rio de Janeiro, os demais lugares são terras estrangeiras, onde o protagonista, sem nome, distante de sua terra, torna-se um sujeito deslocado, estranho àquele lugar e sem rumo diante da melancólica situação de solidão e carência, buscando a construção de uma identidade via memória.

As lembranças descritas pela personagem do conto “Autumn leaves” mostram que ela teve muitos relacionamentos amorosos e sexuais, evidenciando uma troca constantes de parceiros, o que pode levar ao entendimento de que foram relações passageiras e superficiais. O protagonista recorda cada uma delas, demonstrando saudades e a vontade de se viver novamente aqueles momentos. É o que se constata quando ele afirma que fez, muitas vezes, o caminho pelas ruas de Paris que o conduzia a um parque à beira do Sena, lugar onde se encontrou, muitas vezes com Villareal, um amigo mexicano que ele conheceu nas férias de verão, na Bélgica, e que veio visitá-lo em Paris:

Durante toda a semana em que Villareal esteve em Paris, você gastou o dinheiro que tinha e o que não tinha. [...] Villareal partiu ao final de uma semana, te deixando o endereço do México. Você chegou a lhe enviar, para o endereço de Louvain, um cartão postal com a imagem tranquila do Sena. [...] Meses mais tarde, para o endereço mexicano, um outro com a fachada da Ópera de Paris, onde você o tinha levado para assistir à Tosca. Os cartões foram ficando sem resposta, ficaram definitivamente sem resposta. [...] você nunca mais o reviu (SANTIAGO, 1996, p. 40-41).

É possível perceber que a personagem desse conto estava sempre disponível para um relacionamento amoroso e que apostava sempre tudo o que tinha em relações que não lhe dariam algo mais duradouro e seguro. Isso pode ser comprovado no relacionamento com Villareal e na falta de respostas dos cartões-postais enviados para ele. A personagem lamenta o fim desse amor, e chega a uma conclusão: “Talvez a única verdade a ficar de pé em toda a história: ele era padre. Padre! Isso te coça a sensibilidade. Valeria a pena coça-la hoje?” (SANTIAGO, 1996, p. 40). Nessa descrição é possível constatar que a personagem se questiona se valeria a pena reviver esse amor.

No que se refere aos sentimentos de Villareal, não há nenhuma descrição de como ele vivia o amor. No entanto, é possível pressupor, ao analisar a sua partida, que ele não era de se entregar ou se apegar muito ao outro, pois quando foi embora deixou seu endereço, mas não respondeu aos cartões enviados pela personagem protagonista, a qual nunca mais o viu. Desse modo, deduz-se que nessa relação o protagonista do conto amou e se entregou intensamente, porém não foi correspondido da mesma maneira.

Ao se analisar outra relação que a personagem do conto viveu com um alguém não identificado, que conheceu nas ruas noturnas de Paris, vê-se que ela se abriu novamente a um novo relacionamento, e viveu intensamente o sentimento da paixão, uma paixão efervescente, impulsionada pelo prazer e a entrega total, conforme se pode ver na descrição que segue:

Você não teve medo do canivete aberto em Paris. Foi em frente. Até hoje você não pode imaginar a cara que fez para o cara do canivete, mais a cara que fez – infantil, arrogante, sem vergonha, adulta, zombeteira, companheira, sedutora, feroz (você exclui apenas o adjetivo angelical da listagem porque seria o único inverossímil) – fechou de vez o canivete e deu início a uma conversa que acabou durando mais de ano. E a partir daí, você foi sempre em frente. Aceito, rejeitado, escorraçado, espancado, paparicado, xingado, esnobado, ridicularizado e amado (SANTIAGO, 1996, p. 38).

É possível identificar, nas palavras da personagem, adjetivos que denunciam uma relação confusa e insegura, onde houve momentos de cumplicidade, mas também momentos perturbadores e perversos, e mesmo assim ela, como quem não conhecesse a razão, não dispensava viver essa paixão. Desse modo, entende-se que essa personagem não tinha medo de se apaixonar ou se entregar loucamente à paixão, vivia-a intensamente e sem pensar nas consequências que isso traria para sua vida.

Diante do que é posto no conto, pode-se fazer uma ligação com o que é apresentado nessa narrativa e o que é apontado por Stendhal, quando ele adverte sobre os riscos de deixar-se levar aos caminhos do amor:

O amor é uma flor deliciosa, mas é preciso ter coragem de ir colhê-la à beira de um abismo terrível. Além do ridículo, o amor sempre vê a seu lado o desespero de ser deixado por quem se ama, e então não

resta mais que um *dead blank* por toda a vida (STENDHAL, 2007, p.112).

Ao falar sobre o amor, tratando-o como uma enfermidade, Stendhal alerta sobre as suas consequências na vida do sujeito apaixonado, que se torna um indivíduo indefeso, movido apenas pela emoção, sem pensar nos riscos que uma relação pode trazer. É o que acontece com a personagem do conto “Autumn leaves”, que sempre se entrega completamente aos relacionamentos amorosos, mesmo esses não sendo intensos ou duradouros e acaba sendo abandonada pelos seus companheiros e ficando sozinha. Ao se analisar as atitudes dessa e a dos seus amantes, é possível constatar que todos amam de maneiras diferentes, pois a primeira é sempre envolvida pelo sentimento, entregando-se por completo aos relacionamentos. Por outro lado, os seus companheiros nunca se deixam envolver-se por completo, talvez pela própria falta de sentimento ou da forma pouco intensa de se viver o amor, pois acabam abandonando as relações, quando essas parecem se tornar mais sérias e duradouras.

Além da busca pela vivência do amor, a personagem também demonstra grande disponibilidade para o sexo. É o que se pode notar nas descrições da mesma ao receber uma indireta do caixa da loja de jornais, onde ela comprou uma revista pornográfica, conforme descrição abaixo:

Quem compra revista pornográfica- você pensa no lugar do caixa- teria melhor tratamento se nas mãos de um parceiro profissional. Você bem sabia que o que não falta nos Estados Unidos, são os anúncios classificados, com número de telefone e todos os demais detalhes relativos a preferência sexual, tamanho, idade, peso, cor de cabelo, de pele, de etnias. A resposta determinaria aquilo de que você precisa, *need*. E em poucos minutos, a mercadoria estaria a seu dispor (SANTIAGO, 2006, p. 21).

A citação permite perceber a disponibilidade da personagem para novas aventuras amorosas e experiências sexuais. É perceptível também que a personagem do conto “Autumns leaves” não tinha medo de assumir sua condição homossexual ao demonstrar o seu desejo e a sua disponibilidade para amar pessoas do mesmo sexo. Dentro da conjuntura da produção da obra e do tempo das histórias, o contexto social do conto é dos anos de 1970 nos Estados Unidos, um tempo de maior liberdade, em que os homossexuais extravasam sua liberdade de

escolha nas ruas de Nova York e em outras metrópoles da Europa, através dos diversos movimentos de liberação sexual, reivindicando por direitos iguais.

Nessa perspectiva, é possível inferir que os entraves nas relações amorosas da personagem principal do conto em análise não são causados por fatores de ordem social, mas se desenvolvem na própria condição ambígua e paradoxal do amor. Como um sentimento abstrato e inexplicável, muitas vezes não se consegue entender porque uma relação amorosa fracassou. Sob esse ponto, Roland Barthes diz que o sujeito amoroso nunca sabe explicar o fim de um amor, e afirma:

Como termina um amor? O que? Termina? Em suma ninguém-exceto os outros, nunca sabe disso. Uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna... O amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor de repente ei-lo sem brilho (o outro nunca desaparece quando e como se esperava). Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor. Sou o poeta (o recitante) apenas do começo: o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros (BARTHES, 1981, p. 86)

De acordo com essa afirmação, o rompimento de uma relação amorosa é um fato que nunca é esperado pelo sujeito que ama, mas que esse deve, nos fracassos do amor, aprender a lidar com a errância amorosa, ou seja, perceber que o destino do sujeito amoroso é “[...] errar até a morte, de amor a amor” (BARTHES, 1981, p. 86). O que se entende, então, é que na maioria das vezes não se consegue explicar os fracassos de uma relação amorosa, mas apenas que eles acontecem inesperadamente para quem ama. Quanto a personagem do conto em foco, essa parece não se cansar dos erros do amor, pois embora seja abandonada por seus amantes, que eram instáveis e não se envolviam por completo a essas relações, ela continua romântica e apaixonada, sempre ensejando por novas relações amorosas, embora saiba que essas não seriam como antigamente, pois agora era acompanhada pelo medo, que tanto afligia os homossexuais: o advento da AIDS o qual pode ser confirmado a partir das palavras da própria personagem:

Ontem, como hoje, não é um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor

sinal à vista de sangue alheio, oportunista. A arma não sangra, se reproduz e se robustece no sangue do outro como aves migratórias que constroem novos ninhos nas árvores tropicais, onde são generosamente acolhidas para o acasalamento. Você fez das armas, e das metáforas fálicas, brinquedo irresponsável por muitos anos, e agora elas te aparecem como levemente letais (SANTIAGO, 1996, p. 38).

A citação é uma referência direta à chegada da AIDS, que junto com dela, traz o medo de se entregar às relações amorosas. A arma que amedronta é uma metáfora da doença, que chega como um castigo às relações homossexuais. Segundo Roberto Carlos Ribeiro, a AIDS surgiu como um mal vinculado aos homossexuais: “Na década de 1980, quando surgem as primeiras vítimas da doença, os homossexuais, a sociedade viu se invadida pela falsa informação de que se trataria de uma doença gay” (2009, p. 505). Assim, a doença aparece como uma condenação aos que se entregavam aos prazeres sexuais, tidos como anormais pela sociedade desse período.

Nesse sentido, a personagem não desiste do amor, mas vê o seu desejo reprimido diante de algo perigoso e ameaçador para sua vida. Diante desse contexto, um trecho da música “Ideologia”¹¹, do cantor Cazuza, define perfeitamente o sentimento da personagem: “O meu prazer/ agora é risco de vida/meu sex and drugs não tem nenhum rock’n’roll”, ou seja, todas as aventuras amorosas vividas antes da chegada da AIDS eram apenas lembranças de momentos felizes, que agora serviam de fuga de uma realidade dura e solitária.

Assim, no momento presente da narrativa, a condição do protagonista é de desilusão, numa mistura de sentimentos confusos, entre o desejo e o medo, que trazem como consequência a solidão e a carência que marcavam a sua vida. Mesmo diante dessa realidade, o protagonista do conto em análise, numa tentativa de fuga dessa solidão, imagina e idealiza novas relações amorosas, embora perceba que já não é mais possível a vivência do amor da mesma maneira de antigamente.

Essa atitude da personagem de não desistir do amor vai ao encontro do que diz Cristina Nehring (2012), ao defender uma nova reformulação do conceito de

¹¹ Música de **Roberto Frejat** e letra de **Cazuza**, é a faixa título do terceiro álbum solo de Cazuza, gravado em 1987, depois de Cazuza voltar ao Brasil, após o músico passar três meses nos Estados Unidos fazendo tratamento para a AIDS.

Eros, que venha a promover o amor. Como um sentimento que dá sentido à vida, o amor precisa ser reinventado e vivido, pois, conforme pontua: “Isso é o que dá vitalidade e sentido às outras empreitadas. O amor é a música que faz os outros passos que damos na vida fluírem. [...] devemos fazer em prol da paixão amorosa o que foi feito em prol da maternidade feliz” (NEHRING, 2012, p. 261).

A assertiva permite perceber que o amor é descrito por Nehring como um sentimento único e imprescindível à vida, que tudo se deve fazer pelo amor: “O objetivo é abraçar seus perigos e escuridões e também a luz que se derrama de forma tão ampla, tão, às vezes, penetrante” (NEHRING, 2012, p. 22), é justamente isso o que a personagem do conto faz, segue sempre as suas emoções, entregando-se por completo ao amor.

Desse modo, mesmo percebendo a solidão em sua vida, a personagem tenta não se entregar totalmente a esse desengano, e procura reagir ao pessimismo que lhe abalava naquele momento: “Você estava (e ainda está) convencido de que nada do que se está passando nesta temporada de neve, frio e chuva está sendo feito para durar” (SANTIAGO, 2006, p. 32).

Ao descrever os caminhos percorridos pelas ruas, em dias de neve e chuva forte, a personagem demonstra uma tentativa de fuga dessa desilusão, imaginando a vivência de novos amores, que não é mais possível. É o que pode ser constatado conforme as citações abaixo:

Você veste a bata azul que comprou tamanho maior na GAP e que cai como um abrigo religioso para a sensibilidade carente de dia de chuva e caminhada com destino incerto pelo centro (SANTIAGO, 1996, p.16).

.....
 Você misturava palavras do poema de Guillaume Apollinaire com versos da letra de Jacques Prévert para a música Kosmas, idealizando um amor impossível na solidão da caminhada pelo cais de Sena (SANTIAGO, 1996, p. 34).

.....
*Um jour, tu verras, l' on se rencontrera/quelque part, n'importe où, guidés par le hasard*¹² – cantava o argelino Moloudji pelos alto-falantes de todas as *juke boxes* dos cafés de portas abertas por onde você passava (SANTIAGO, 1996, p. 34).

¹² Um dia destes, você verá, a gente se reencontrará/nalgum lugar, onde quer que seja, guiados pelo acaso.

*Et la main dans la main/par les rues nous irons*¹³ (SANTIAGO, 1996, p. 35).

.....
 Depois, você caminhava como um autômato por um caminho feito e refeito que te conduzia a um pequeno parque à beira do Sena. *Ta taille je prendrai/et nous danceros tranquilles/loin das gens de la ville*¹⁴(SANTIAGO, 1996, p. 35).

A partir dessas passagens, evidencia-se que por onde passava a personagem do conto “Autumn leaves”, essa era movida por um estado amoroso permanente, era, assim, guiada por essa busca pelo amor, e ao mesmo tempo por um sentimento de medo e desilusão por saber que não viverá mais o amor como antigamente. A narrativa termina com a personagem numa loja, onde compra o CD, a revista pornográfica e o jornal, com os quais a personagem chegara em casa no início do conto. Cada um desses objetos, descritos pela figura como “[...] algumas coisas completamente desnecessárias” (SANTIAGO, p.17), são significativos, pois revelam a condição afetiva da personagem. O cd 3 do box *Keith Jarrett at the no Blue Note*, do qual já foi falado no início desta análise, representa o tom apaixonado e ao mesmo tempo melancólico que movia a personagem; a revista pornográfica indica o desejo pelo sexo, além da impossibilidade de, naquele contexto da AIDS, a personagem vivenciar o sexo como ela viveu antes dessa doença aparecer. Assim, a revista representa a certeza de que ele ia se contentar apenas com o prazer solitário; e o jornal *village voice*, que demonstra o lado intelectual do protagonista e serve para disfarçar suas intenções do fim de semana, como ele próprio diz: “[...] leituras de fim de semana. Bem equilibradas nos extremos” (SANTIAGO, 1996, p. 17).

Dessa forma, o que se pode perceber é que o protagonista do conto “Autumn leaves”, ainda que, no momento presente da narrativa, esteja na solidão, ele pode ser definido como um eterno apaixonado, um sujeito que nunca fecha as portas para o amor, uma vez que está sempre disponível para novas relações e experiências sexuais, embora essas sejam curtas, superficiais e efêmeras. No entanto, a chegada da AIDS surge como uma grande ameaça, que vai amedrontar as experiências de novas relações; o protagonista tem toda consciência do risco da doença e por isso sabe que não será mais possível a vivência do amor da maneira como vivia

¹³ E, com as mãos dadas/pelas ruas nós caminharemos.

¹⁴ Te tomarei pela cintura/ e dançaremos tranquilos/longe das pessoas da cidade.

anteriormente. Tudo que resta ao protagonista é relembrar estes bons momentos do passado, dos amores vividos, e, desiludido, ficar imaginando novos amores impossíveis.

3.2 AMOR-PAIXÃO: SENTIMENTO E SENSUALIDADE EM “DAYS OF WINE AND ROSES”

O amor-paixão equivale menos ao sono calmo das civilizações reconciliadas consigo mesmas que a seu delírio, desligamento, ruptura. Ponta frágil em que morte e regenerescência se enfrentam (KRISTEVA, 1988, p. 25)

No conto “Days of wine and roses”, o tema central é a paixão amorosa. Segundo Gerard Lebrun, “[...] a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do outro” (2009, p.13). Tudo começa quando o protagonista desse conto resolve reencontrar seu antigo namorado, conhecido como Roy, através de um telefonema, que se revelará a saudade do antigo relacionamento e a vontade de revivê-lo novamente. A ação de telefonar é instigada a partir do estado emocional do protagonista, que está carente, na solidão, buscando recordações de momentos felizes que viveu com o antigo amante.

A primeira inferência sobre o conto é possível a partir do título, cuja tradução seria “Dias de vinho e rosas” e vai fazer alusão aos momentos felizes vividos pela personagem com o antigo amante Roy. O título da narrativa leva o mesmo nome da música “Days of wine and roses”, do disco 3 de Keith Jarrett, que serviu de inspiração para a escrita do texto e já traz um tom melancólico. A letra da referida música¹⁵ fala sobre os dias de vinho e rosas, momentos felizes vividos por um casal amoroso e da noite solitária, cheia de memórias desses momentos que se foram e não voltam mais. Logo, a música faz referência direta ao que aconteceu com a

¹⁵ Como foi dito no conto anterior a respeito das versões das músicas compostas pelo pianista Keith Jarrett que serviu de inspiração para a escrita da obra, e tem apenas melodia, optou-se nesse trabalho por considerar também uma letra da música “Days of wine and roses” interpretada pelo cantor e músico Julie London, tendo em vista a relação de sentido que esta parece estabelecer com o conto. A letra da referida música se encontra nos anexos.

personagem do conto, que teve uma intensa relação amorosa com Roy no passado e agora vive apenas das lembranças desse relacionamento.

A epígrafe do conto, *“tristeza não tem fim, felicidade sim”*, frase retirada da poesia de Vinícius de Moraes, também revela essa fase da vida da personagem, o qual seria o tempo presente da narrativa, e mostra o seu estado emocional, que se encontra carente e solitária.

Assim, logo no início do conto já é possível perceber a condição da personagem. Trancada sozinha em seu apartamento, sua vida parece monótona e sem direção. A casa, os objetos e a rua, nada parece ter sentido, como se faltasse alguma coisa ou alguém que já não está por perto, mas que traz saudades. Pode-se perceber isso nos fragmentos abaixo:

Você não sabe onde se encontra. Que horas são? Não há razões para você viver onde está morando. (SANTIAGO, 1996, p. 53)

.....
A poltrona é velha e pouco cômoda. Está encardida pelo uso. Não combina com você. Você não combina com ela. Você está vivendo em um apartamento como se morasse num quarto de hotel... não foi fácil caminhar para casa na sexta-feira. Você imaginou que não havia casas na cidade, não há casas. Você imaginou que não há famílias na cidade, não há famílias. Neste momento você não quer saber... as outras razões pelas quais você gostaria de saltar para a calçada pela janela deste terceiro andar (SANTIAGO, 1996, p. 54-55).

A citação acima revela que, em meio à solidão, a personagem sente-se perdida, sem rumo e, por isso, busca, ainda inconsciente do que deseja ou mesmo sem entender por que deseja, reviver o amor-paixão. É possível entender que essa personagem vive um grande dilema do homem contemporâneo, escolher entre viver na solidão, sem passar por fracassos e decepções, ou arriscar-se em relacionamentos para compartilhar a vida ao lado de outra pessoa, mesmo sendo algo complexo e incerto.

Sob essa perspectiva, Bauman (2004) afirma que se relacionar tornou-se algo complexo no atual cenário da sociedade. Com medo de ficar sozinho, perdido em seus sentimentos, desesperado por uma companhia que lhe traga segurança, o homem mergulha em encontros conflitantes e incertos em busca de uma relação satisfatória e prazerosa. É o que acontece com a personagem do conto *“Days of wine and roses”*, pois, ao se sentir na solidão, ela deseja reencontrar o antigo

amante, mas ainda não entende ou mesmo não aceita o que sente, como se pode observar nas seguintes descrições:

Você não sabe por que, por que você chamou Roy ao telefone. Você não tem vontade de revê-lo. Tem vontade de conversar... sob o pretexto de necessidade de falar com alguém por ocasião da tempestade de neve-foi por essa razão que você discou o número de Roy (SANTIAGO, 1996, p. 56-57).

.....
Eu nunca cheguei a amar Roy. É isso que uma vez mais você diz, para você neste momento em que as primeiras luzes do dia cinzento tornam um pouco mais nítidos os móveis encardidos, velhos e feios da sala. Não cheguei a amá-lo (SANTIAGO, 1996, p. 68).

.....
Houve razões para você estar com ele naquela época, não há razões para você revê-lo agora. *Ficarei eternamente tirando água do poço com os baldes da memória?* (SANTIAGO, 1996, p.58).

Ao se refugiar do inverno intenso no seu apartamento, a personagem do conto sente falta da presença de seu amante Roy, embora não admita os seus sentimentos. Mais uma vez, a referência à estação do inverno aparece como metáfora para a fase atual da vida da personagem. A presença do inverno, tida como uma estação triste para os países frios e marcante em toda a narrativa, vem realçar a condição de solidão dessa personagem. Assim, a descrição desses elementos, da estação, da paisagem, da terra estrangeira, já que é um brasileiro que vive em Nova York, revela esse estado carente da personagem.

As lembranças do relacionamento com Roy parecem deixar mais nítida a falta que ele faz. Essa falta é sentida pelos detalhes da personalidade do antigo amante. As conversas sobre as viagens, os amigos e os segredos íntimos entre os dois, por exemplo, tinham um toque especial que só Roy lhe proporcionava. Conforme Pontua Ferreira: “Amar é um acontecimento que não se esquece. Quando se é surpreendido pelo amor, o cotidiano se transforma e tudo que cerca a vida do amante adquire novos sentidos” (2004, p. 8). Era o que acontecia quando a personagem estava com Roy, tudo adquiria novos sentidos, até os móveis do apartamento onde vive passam a ser vistos de maneira diferente depois que ele fala com Roy ao telefone: “Esses móveis não são tão feios nem estão tão sujos” (SANTIAGO, 1996, p. 65). A lembrança dos momentos vividos com Roy demonstra que a personagem deste conto ainda está apaixonada.

É possível constatar isso no momento do reencontro entre os dois, através da ligação telefônica, que descreverá as recordações e lembranças de um relacionamento marcado ora pela companhia ao outro, ora pela paixão e desejo. Após quinze anos sem se verem, a intimidade ainda se fazia presente e o desejo do reencontro fica evidente, embora a personagem fuja das indiretas de Roy, como se nota no seguinte trecho:

Roy te disse que se lembrava de você. Muito. Lembrar até que você pode, não sou eu que vai duvidar, mas será que pode me reconhecer?

Só tirando a prova, disse ele insinuando um encontro urgente.

Sempre querendo tirar uma casquinha?

E que mal há nisso?

Desta vez não estou morando tão perto assim de você.

E é preciso? Para isso existem os meios de transportes... acelerou a vontade de te ver

E também o telefone.

Ele retoma a fala: você sabe o meu número de telefone, aliás o de sempre, e eu não sei o seu. Me dê o seu número, pelo menos o número.

Você negocia. Não quer ainda lhe dar o número do seu telefone, muito menos o endereço ou nome da cidade tão próxima, onde você veio trabalhar uma única temporada. Não há razões, pura birra. Você sempre teve prazer em esconder de Roy seus novos números de telefone. (SANTIAGO, 1996, p.58)

A partir dessas citações, constata-se a sedução no jogo do amor, que marca esse reencontro. Segundo Ovídio (2007), é a arte da sedução que deve guiar e governar a conquista do sentimento do amor, pois conforme pontua:

O amor é uma espécie de serviço militar. Arredai-vos, homens covardes! Não são os pusilânimes que devem levar os estandartes. Nos campos do prazer, nossas provações são a noite, o inverno, as longas marchas, caminhos fragosos (OVÍDIO, 2007, p. 61).

Nesse sentido, Ovídio trata o amor como indissociável do desejo e ensina que, na sedução para conquista do objeto amado, deve se valer de todos os artifícios que se fizerem necessários, tanto da beleza como da conquista através do desejo e os prazeres do corpo. No conto "Days of wine and roses", a presença da sedução é bastante clara, principalmente quando a distância parece ser um

obstáculo e instiga ainda mais o desejo. Ao se observar as palavras de Roy, percebe-se a sua tentativa de reconquistar a personagem do conto, através de insinuações de um novo encontro.

A relação entre os dois foi muito intensa, momentos de satisfação sexual, tendo em vista que os encontros amorosos entre a personagem e Roy eram marcados por grandes experiências eróticas do desejo, como se pode constatar na seguinte descrição:

Você traduz as carícias iniciais trocadas com Roy pelos nomes mais grosseiros dos órgãos sexuais envolvidos na batalha do leito e, com a fita métrica da retina, mede tamanho, diâmetro e largura e, com a sensibilidade dos ouvidos, faz a listagem completa dos ruídos malcheirosos e envergonhados e, com a suavidade do tato, apalpa espessura e asperezas, descrevendo em seguida os tuneis vulgares lubrificadas pela saliva pastosa e as rotas clandestinas perseguidas e finalmente permitidas e devassadas. Você descreve o gozo sexual medindo a quantidade expelida do líquido e a frequência (SANTIAGO, 1996, p. 67)

Ao descrever os momentos de extrema satisfação sexual que teve com o companheiro, a personagem desse conto destaca o desejo e a atração sexual no relacionamento, preferindo dizer que não foi amor o que viveu com Roy, mas sim uma grande aventura sexual, quando afirma que: “Ele serviu para me tirar a porra dos colhões como um fazendeiro ordena uma vaca leiteira [...], você foi a vaca, e ele, um bezerro que você teve de desmamar à força” (SANTIAGO, 1996, p.68). Nessa perspectiva, Nadiá Ferreira (2004) explica que há uma diferença entre os conceitos de amor e desejo sexual, mas que é possível viver um grande amor marcado pela atração e o desejo entre duas pessoas, conforme aponta:

Tesão e amor não são a mesma coisa nem, como os escritores românticos imaginavam, dependem um do outro. Ninguém é odiado por não dá tesão, nem se odeia alguém por uma transa sexual que foi satisfatória. Mas pode-se vir a amar alguém por uma intensa atração sexual ou por uma transa que se considerou maravilhosa (FERREIRA, 2004, p. 26).

É o que parece ter acontecido no relacionamento amoroso desse casal, uma intensa atração sexual, que logo foi reacendida através do telefonema. “Nesse

sentido, amor e desejo sexual são diferentes, o que não significa que sejam excludentes. Nada impede que um objeto seja amado e cobijado sexualmente” (FERREIRA, 2004, p. 11). Desse modo, é possível afirmar que o que houve entre a personagem e Roy foi uma intensa relação amorosa marcada ora pelo desejo e pela atração sexual, ora pela satisfação da companhia um do outro e de momentos felizes.

Em todo o enredo do conto “Days of wine and roses”, identificam-se atitudes contraditórias e confusas da personagem, já que há momentos em que ela se vangloria em poder ter oferecido tantos momentos de prazer ao seu companheiro, reconhecendo a intensidade desse relacionamento. Nesse instante, a personagem admite seus sentimentos e a sua condição gay. Entretanto, em outros momentos, num ambiente externo, quando está com amigos, a personagem nega a importância da relação amorosa que teve com Roy. Isso acontece porque, ao se sentir insegura diante de um relacionamento amoroso, acaba refletindo essa insegurança em seu comportamento, não assumindo o que realmente é e o que verdadeiramente sente, como mostra as seguintes passagens:

Para os amigos mais íntimos, lembrando o passado, você disse e repetiu que teve um caso longo com um gringo de Nova York. Você sabe que não foi um caso. Pode não ter sido paixão, mas classificar o relacionamento de caso é minimizar experiências que te constituíram e te transformaram no que você é hoje.

Perguntado por esses amigos se sentia saudades dele, daqueles anos em Nova York, respondia que não. “Boas lembranças”, respondia (SANTIAGO, 1996, p. 66).

.....
 Você não é vulgar. Você não gosta de ser vulgar quando conversa com os amigos (SANTIAGO, 1996, p. 66).

Assim, constata-se que o problema nessa relação amorosa do conto “Days of wine and roses” esteja na indecisão e negação da personagem em assumir seus sentimentos e se entregar ao seu desejo pelo outro. A personagem demonstra que não quer um relacionamento sério, pois fica, a todo instante, fugindo de suas próprias emoções, mesmo tendo certeza, ainda que de forma inconsciente, do que sentiu por Roy. Essa parece ser uma característica que sempre fez parte da personalidade da personagem, de não se entregar totalmente a um relacionamento, pois mesmo quando estava com Roy, nos seis anos que viveram juntos, há indícios

de que tinha também relações extraconjugais, nas viagens que fazia. Dessa maneira, no momento de solidão, diante de um sentimento complexo e paradoxal, a personagem se mostra insegura e confusa diante do amor-paixão que sente por Roy.

Essa atitude é, de certo modo, compreensível tendo em vista que o mesmo tem medo das armadilhas de um relacionamento amoroso. Nesse contexto, Kristeva afirma que “[...] por vivificante que seja, o amor não nos habita nunca sem nos queimar” (1988, p. 24), ou seja, o amor sempre vem acompanhado de riscos e possíveis sofrimentos, principalmente quando se entrega por completo a esse sentimento, conforme afirma:

Esta fórmula que nos conduz à poesia ou a alucinação delirante sugere um estado de instabilidade em que o sujeito deixa de ser indivisível e aceita perder-se no outro, pelo outro. Com o amor, tal risco, aliás trágico, passa a ser admitido, normalizado, garantido ao máximo (KRISTEVA, 1988, p. 25).

Os conceitos de Kristeva ajudam a perceber os perigos de se entregar completamente ao outro, alertando para a ambiguidade e os dois lados extremos do amor. Desse modo, o paradoxo do amor está justamente nesse estado desconcertante entre o renovamento e o desfalecimento do sujeito amoroso, e é justamente disso que a personagem tem medo, preferindo não se render aos seus sentimentos.

Sob essa perspectiva, Roland Barthes explica que: “Percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas” (2003, p.139), o sujeito amoroso não consegue entender a sua condição de apaixonado e assim tenta negar ou resistir ao amor. Barthes pontua:

Toda vez que, para romper a servidão, tento resistir (conselho unânime do mundo) sinto-me culpado, paradoxalmente, é de ter aliviado o peso, de ter reduzido o exorbitante volume de minha devoção, em poucas palavras, de ter vencido (de acordo com o mundo), em suma, é o fato de ser forte que me assusta, é o controle (ou o simples gesto) que me torna culpado (2003, p. 96-97).

Essa afirmação feita por Barthes parece se adequar perfeitamente à situação da personagem desse conto e descreve, de forma precisa, o comportamento dela em tentar resistir aos seus sentimentos. No entanto, é bastante claro que, mesmo não assumindo o que sente, ela deseja reviver a relação amorosa com o seu antigo namorado. É o que acontece no final da narrativa, quando liga novamente para Roy, porém, parece ser tarde demais a tentativa de reencontrar o amor. Ao discar o número do telefone de Roy, uma voz gravada anuncia que o número está desativado. Achando que havia discado o número errado, disca novamente e escuta a mesma voz. Insistente em sua busca, pede informação à telefonista do número de Roy, mas não é possível, pois ele trocou o número e não deixou disponível para ninguém. Dessa vez, foi Roy que sumiu da sua vida sem deixar endereço e nem mesmo o número do telefone, e fica claro que o protagonista contribuiu de maneira decisiva para isso. São vários os fatores que levam a acreditar nisso. O primeiro deles é o fato de ele ter abandonado Roy após seis anos de relacionamento, sumindo de sua vida sem deixar nenhuma explicação, como se pode ver na seguinte afirmativa:

Não o via fazia muitos anos, quinze pelo menos. Nem uma carta, nem uma palavra amiga trocaram durante todo esse tempo. Você partiu sem lhe deixar o endereço. Um dia você não quis revê-lo... sem mais, nem menos, você tinha desaparecido da vida dele havia quinze anos (SANTIAGO, 1996, p. 56-57).

Além disso, o protagonista decidiu inesperadamente ligar para o antigo amante como se nada tivesse acontecido. A procura por Roy ainda é um momento confuso e aparentemente ocasional: “Você pensa agora que o telefone é uma forma de encontrar uma pessoa sem verdadeiramente encontrá-la” (SANTIAGO, 1996, p. 57).

Ao conversar com Roy, a personagem principal se mostra o tempo todo seguro em suas palavras, não dando qualquer insinuação que descrevesse o motivo do telefonema. Ele também foge, diversas vezes, das provocações sedutoras do antigo amante e resiste a um novo encontro. Assim, é possível ver que a personagem protagonista teve a oportunidade de se encontrar com Roy, mas não aproveitou essa grande chance. Só depois foi em busca do amor, mas já era tarde demais.

Conclui-se, portanto, que no conto “Days of wine and roses”, a situação da personagem é de extrema solidão, condição que está metaforizada nos diversos artifícios narrativos que compõem a trama, tais como a referência à estação do inverno e ao frio, predominante em todo o texto, além da menção à música e a descrição da casa onde vive, dos objetos e da terra estrangeira.

A solidão é o motivo que leva a personagem a lembrar do amante Roy e do relacionamento aparentemente mais duradouro, que viveu com ele, o que o impulsiona a ligar inesperadamente para o antigo companheiro. Porém, devido a sua insegurança e ao medo de se relacionar, prefere não assumir seus sentimentos e por isso perde a chance de reviver um grande amor.

3.3 “WHEN I FALL IN LOVE”: DO DESEJO CARNAL AO DESEJO ROMÂNTICO

O amor é o tempo e o espaço onde “eu” se dá o direito de ser extraordinário. Soberano sem sequer ser indivíduo. Divisível, perdido, aniquilado; mas também, e pela fusão imaginária com o amado, igual aos espaços infinitos de um psiquismo sobre-humano. Paranóico? Eu estou, em amor, no ponto mais alto da subjetividade (KRISTEVA, 1988, p. 25).

O conto “When I fall in Love” vem evidenciar, de forma clara, o paradoxo do sentimento do amor, trazendo a história de um casal amoroso, cujos personagens são extremamente diferentes em seu jeito de amar. O protagonista é um sujeito racional, frio, de poucos sentimentos e que nunca se entregava por completo aos seus relacionamentos. Por outro lado, o seu amante Roy, era um eterno romântico, que projetava toda a sua vida em torno do seu amado, tendo o amor como algo determinante em sua vida. Essa diferença entre os dois aparece evidenciada em todo instante no conto, problematizando a complexidade das relações amorosas.

A narrativa inicia-se num quarto de hospital, numa situação de extremo constrangimento, onde a personagem da história se depara com o antigo parceiro amoroso Adolfo, já no leito de morte, e passa a recordar momentos importantes do relacionamento vivido com ele, ação que a leva no decorrer da narrativa a refletir sobre a relação que viveu com Adolfo e as diferenças que marcavam essa relação.

Logo no início do conto, já é possível perceber o jeito indiferente e racional do protagonista ao saber da morte do seu amante Roy. Aquele demonstrou que já estava bem distante dessa relação, pois mesmo sendo chamado urgentemente para falar com Adolfo, já no leito de morte, que desejava insistentemente revê-lo para lhe dizer as suas últimas palavras, ele negligenciou o chamado como se pode ver nas seguintes palavras:

Eu não posso deixar o escritório agora, esclarecia você, porque tenho compromissos inadiáveis pela manhã, só posso passar no hospital para vê-lo na hora do almoço ou no comecinho da tarde, foi o que você disse para ela, ao mesmo tempo em que tentava inventar uma desculpa para evitar a morbidez do reencontro com Adolfo doente, no hospital, encontro que te parecia, antes de mais nada, inútil e desagradável (SANTIAGO, 1996, p. 128).

Através dessa citação, constata-se que a personagem protagonista do conto em análise já não estava mais envolvida sentimentalmente com Adolfo, preferindo evitar um reencontro. Em diversas passagens do texto, a personagem deixa claro que não tem mais nada a ver com Adolfo. Isso explicaria a sua insensibilidade diante da morte de seu antigo amante, pois tudo que consegue dizer no hospital, diante do corpo morto de Adolfo, é que gostava muito dele.

A indiferença da personagem com a morte de Adolfo e as suas lembranças do relacionamento demonstram que essa personagem não era de se apaixonar facilmente e nem de se entregar por completo ao amor. Em suas próprias palavras, é possível observar a maneira como descreve os seus envolvimentos amorosos:

Você tem essa mania de não querer ser querido. Você pensa que o relacionamento só tem sentido enquanto você está conquistando. Depois de conquistada a vítima perde todo o interesse. Você gosta de arrancar a golpes de canivetes sexuais a dependência do outro. Quanto menos dependente, mais interessante; quanto mais dependente, menos interessante (SANTIAGO, 1996, p. 137)

Nesse contexto, vale refletir sobre o que diz Bauman (2004) a respeito dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade: amar significa estar diante do misterioso e isso instiga o homem a desejar o outro, o que é excitante é o jogo da conquista, mas quando se obtém o desejado, perde-se a graça. Primeiramente quer conquistar, depois quer fugir e sair do relacionamento. Após conseguir o amor do

objeto desejado, perde-se todo o encanto e, com ele, o interesse pela pessoa amada. Conforme pontua o teórico:

Quando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os quatro cavalheiros do apocalipse. Nisso reside a assombrosa fragilidade do amor, lado a lado, com sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade. Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa, encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer e definhando-se (BAUMAN, 2004, p. 22).

Essa citação define perfeitamente a maneira como a personagem desse conto lida com o amor, sendo uma pessoa que não se apaixona facilmente e quando isso parecia prestes a acontecer, ela fugia desse sentimento: “No momento de cair de quatro totalmente enamorado, quando todos caem de quatro, você levanta a poeira e dá a volta por cima” (SANTIAGO, 1996, p. 138).

Em contraste com o jeito frio e racional do protagonista, Adolfo é um homem bastante sentimental, de poucas palavras e de muitas demonstrações de carinho e afeto com as pessoas que faziam parte da sua vida. Alguns elementos da narrativa fazem grande simbologia com o jeito apaixonado dessa personagem, a começar pelo título do conto “When I fall in Love”, que traduzido significa “Quando me apaiono”, remetendo principalmente a maneira como Adolfo vivencia essa relação amorosa.

Além disso, o título leva o mesmo nome da música “When I fall in love”, do disco 3 do álbum *Keith Jarrett at the no Blue Note*, que serviu de inspiração para a escrita do conto e revela um tom romântico. A letra da referida música¹⁶ fala de como a pessoa deve se entregar ao amor, que se é para se apaixonar, que seja então por completo, intenso e eterno. É o que acontece com Adolfo em relação ao amor que sente pelo protagonista desse conto, um sentimento intenso que vai para além de sua vida.

A convivência da personagem central da narrativa com Adolfo era, muitas vezes, complexa, pois Adolfo, por ser tão sensível às emoções, sentia bastante falta

¹⁶ A música original que serviu de inspiração para a escrita do conto também tinha apenas melodia, porém optou-se por considerar uma letra desta música interpretada pelo cantor e músico de Jazz norte-americano Net King Cole, tendo em vista a relação de sentido que esta parece estabelecer com o conto. A letra da referida música se encontra nos anexos.

da afetividade do companheiro, o qual sempre era mais distante e racional, como se pode ver na descrição abaixo:

Você se lembra de que Adolfo sempre dizia que tinha sido criado e morava numa casa de poucas palavras e de muitos sentimentos e que, de uns anos pra cá, convivia com uma pessoa como você, de muitas palavras e de poucos sentimentos. “de nenhum sentimento”, acrescentava ele, quando estava ao lado das pessoas de quem gostava, ele tinha necessidade física de tocá-las, necessidade que vinha de longe, de vida inteira (SANTIAGO, 1996, p. 130).

Adolfo era um sujeito apaixonado e muito romântico, daqueles que projetam toda sua vida no objeto amado, e idealizam uma história de amor, que vai para além da vida, ou seja, é eterno. Essa ideia remete à concepção do amor romântico, o qual geralmente é marcado por obstáculos e desafios que tendem a impedir a sua realização, por isso torna-se objeto idealizado e eternizado. Nesse tipo de amor, o elemento do sublime tende a predominar sobre o desejo sexual.

Sob essa perspectiva, Giddens (1993) afirma que o conceito do amor romântico foi construído a partir de um conjunto de ideias que projetam o sentimento para a eternidade, ou seja, o amor romântico tende para a idealização amorosa, fantasiando a ideia do amor “para sempre”. Ainda segundo Giddens:

O amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado - embora seja parte da história, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece- até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (1993, p.56).

Essa citação descreve, de maneira precisa, a maneira como Adolfo vivencia o amor e mostra a dimensão desse em sua vida. A personagem central desse conto era o amante de Adolfo e significava tudo para ele: era assim, a sua outra metade, que o complementava e dava-lhe sentido à própria vida. O amor romântico caracteriza-se pela busca eterna pelo outro, uma vez que “[...] a busca é uma odisseia em que a auto-identidade espera a sua validação a partir da descoberta do

outro” (GIDDENS, 1993, p. 57), ou seja, o sujeito amoroso torna-se inteiro a partir do outro, que é o objeto amado.

Para Adolfo, o sentimento que nutria pelo protagonista era muito forte e ele fazia questão de demonstrá-lo o tempo todo: “Sabe por que eu gosto de você?” (SANTIAGO, 1996, p. 134). Ao perceber que sua vida chegava ao fim, Adolfo ansiava pela visita de seu antigo amante, esperava desesperadamente rever seu amor e despedir-se dele. Era como se ele precisasse desse reencontro para poder morrer em paz. A epígrafe do conto, “*I cannot live without my life. I cannot die without my soul*”¹⁷, retirada do filme *O morro dos ventos uivantes*, confirma essa ideia e demonstra que o amor que Adolfo sentia pelo seu amante era um amor romântico. Foi o que provou em seus últimos momentos de vida, como mostra a seguinte passagem:

Ele, tomado pelo delírio, tinha perguntado muitas vezes por você nos últimos dias, tinha querido saber por que motivo você, um dia tinha desaparecido da vida dele, por que motivo não tinha aparecido no hospital para lhe fazer uma visitinha rápida que fosse... ele me chamou e me disse que eu ligasse para você e me deu o seu número do trabalho... Adolfo está te esperando desde ontem a noite. Você não imagina como amanheceu (SANTIAGO, 1996, p. 128-129).

Percebe-se que, até no momento de sua morte, Adolfo pensa em seu amado, e esperava ansioso por essa visita, que aconteceu tarde demais. Adolfo era tão romântico, que idealizava até o primeiro encontro que teve com o seu amante. Imaginava e dizia que tinham se conhecido andando de bicicletas pelas ruas de Copacabana. No entanto, seu antigo amor, ao lembrar da imaginação de Adolfo, esclarece como tudo aconteceu. Segundo ele, o encontro ocorreu na saída do cinema, após ter assistido ao filme “*Suplício de uma saudade*”, com o autor William Holden. O filme é sobre uma história de amor entre um correspondente de guerra americano (William Holden) e uma médica eurásiana (Jennifer Jones), que enfrentam muitos obstáculos para ficarem juntos e, no final, a personagem de William morre e Jennifer Jones prefere ficar em Hong Kong, e viver das lembranças e das cartas do grande amor da sua vida. Assim, de certa forma, não deixa de ser romântico, um encontro que acontece após assistir a um filme revestido de uma grande história de amor. Além disso, o filme tem grande simbologia para Adolfo, pois

¹⁷ Eu não posso viver sem minha vida. Eu não posso morrer sem minha alma.

representaria a sua personalidade, já que ele, romântico do jeito que é, também seria capaz de viver apenas das lembranças e recordações de seu grande amor. No entanto, paradoxalmente, não é o que acontece com a personagem central desse conto, já que esse não quer mais nem saber de Adolfo, nem das lembranças dos momentos que viveram juntos.

Após o fim do filme, Adolfo estava de pé na calçada sozinho e ao seu lado, também sozinha, a personagem notou a sua presença. A conversa surgiu e os dois sentaram num bar alemão ali por perto. A partir desse momento, os dois passaram a conviver. Um relacionamento bem complexo tendo em vista a diferença na maneira como os dois viviam a relação. Se, por um lado, Adolfo conceitua de amor o sentimento que ele sente pelo seu antigo companheiro, por outro, a maneira como o protagonista define essa relação amorosa demonstra uma distância muito grande do que pode ser entendido como tal, já que esse último prefere usar o nome de ternura para dizer o que sente por Adolfo, conforme mostra a descrição abaixo:

Você pensa na palavra ternura para expressar o que sentiu pelo Adolfo durante os muitos anos de convivência. Não adianta te perguntar o que significa a palavra ternura para você quando se refere a um relacionamento amoroso. É simplesmente a palavra que pode dar conta do que você sentiu por ele durante os anos de convivência estreita e fiel (SANTIAGO, 1996, p. 134).

Ao definir seus sentimentos apenas como ternura, a personagem sempre deixava Adolfo insatisfeito na maneira de viver o relacionamento a dois. Para Adolfo, ternura era um sentimento que existia entre pais e filhos e não um sentimento que define uma relação amorosa de um casal. O companheiro não discordava dessa ideia, mas simplesmente não sabia explicar a sua definição. Ternura era uma palavra que ele sempre usava nas situações mais inesperadas da sua vida.

O relacionamento desse casal sempre foi nestas condições, enquanto Adolfo estava sempre procurando a presença e a atenção de seu amante, esse nunca levava a sério suas necessidades sentimentais, que era sempre um motivo para discussões, dessas em que a insegurança e o medo aparecem para incomodar. Para Adolfo, o relacionamento parecia sempre ser, na maioria das vezes, motivado por ele, que era quem procurava o seu amante. Diante dessa situação, Adolfo sentia-se inseguro quanto aos sentimentos de seu amante.

Esse fato em que normalmente o amante passa a exigir a correspondência do seu sentimento ao parceiro é o que afasta e distancia cada vez mais, levando a relação a um esgotamento definitivo. Quando vivia com Adolfo, a personagem perdia muitas vezes a paciência com o jeito sentimental de seu companheiro, como fica evidente no momento em que ao questionar se ele conhecia a razão por que tanto lhe amava e ela não levou muito a sério. A resposta dada a Adolfo não o foi suficiente e ele continuou com a discussão, que aparentemente parecia sem sentido para seu companheiro:

Não estou me referindo a palavras, falo de beijos, dos seus beijos. Beijos são surdos, não são respostas; se por acaso tivessem ouvidos, seria para escutar e obedecer a comandos íntimos, que vem lá de dentro do próprio organismo carente, disse você para ele, e continuou dizendo; Se os beijos fossem resposta a um comando do exterior, você podia dizer, não quero, não tenho vontade agora. Mas é disto, disse ele, é disto que eu estou falando. Quando te chamo, você nunca me diz não quero, não tenho vontade agora. Você contesta; se não digo, é porque houve coincidência. Ele te pediu um beijo, você o deu. Confirma, ele pediu, ele implorou, confirma que foi resposta a um pedido meu, você confirmou (SANTIAGO, 1996, p. 136-137).

A partir dessa citação, é possível constatar o sentimento de insegurança por parte de Adolfo, como se soubesse que ele é o que mais ama e se dá por completo ao relacionamento. Isso pode ser confirmado no fim da relação amorosa, quando Adolfo insiste em rever o amante, mas esse tenta evitar, tendo em vista que não se sente mais envolvido com Adolfo e nem pretendia qualquer possibilidade de reconciliação.

Além dessa diferença de personalidades e do jeito diferente como cada um vivia o amor, o relacionamento entre os dois não era uma relação aberta para todos e significava apenas uma forte amizade para a mãe de Adolfo, como se pode ver na seguinte descrição:

Uma amizade que fora construída sem os alicerces da infância e da adolescência comuns, ou da camaradagem escolar ou universitária, construída de uma maneira adulta e egoísta, como só dois solteirões podem construí-las sem os entraves da esposa, dos filhos e das constantes reuniões familiares (SANTIAGO, 1996, p. 123).

Assim, o protagonista, ao se deparar com a mãe de Adolfo, sente-se inseguro e se questiona o tempo todo se a mãe teria descoberto a relação amorosa do casal. Todos os anos em que conviveu com Adolfo, ele a encontrou apenas uma vez, quando caminhavam juntos pela calçada de Copacabana e ela ia para a praia. Depois disso, a morte de seu antigo companheiro foi o único momento em que ele se viu perto dela, juntos observando o corpo de Adolfo. Foi um momento bastante difícil, não pela perda do amante, mas pela dúvida de saber o que a mãe de Adolfo pensava daquele homem que dizia gostar tanto de seu filho e incapaz de demonstrar qualquer emoção. As ações da mãe levam a personagem a perceber que ela teria descoberto algo errado, de estranho na forte amizade entre os dois:

Você repara que ao tirar os olhos do rosto do filho querido, ela olha para você de modo estranho. Ela só olha para você, não te cumprimenta, não te diz nada. Ela olha pra você de modo inesperado e estranho como se houvesse descoberto alguma coisa de errado ou de equivocado na sua presença tardia no quarto de hospital, como se houvesse descoberto nas suas palavras do filho... ela olha para você como se houvesse descoberto algo na repetição da frase a testemunhar uma amizade que sempre lhe parecera forte. Forte amizade, é só isso o que ela pensava da relação de vocês dois até a noite passada, até aquele momento? (SANTIAGO, 1996, p. 122-123).

Embora aja de maneira fechada e dura, a mãe de Adolfo não demonstra contrariedade a presença da personagem. O relacionamento amoroso de Adolfo com a personagem nunca foi revelado, era mantido em segredo, pelo menos para a mãe de Adolfo, e sempre representava apenas uma amizade. No entanto, no conto, não fica nítido se realmente ela descobre ou não o relacionamento amoroso ou mesmo a sua reação diante disso. O que é possível inferir é que a personagem condena a si próprio pela sua atitude de frieza e insensibilidade diante do corpo do seu amante: “Você pensa que ela quer é te expulsar do quarto por não ter obedecido ao último desejo do filho. Fora! saia! rua! sua peste maldita é o que você lê nos olhos dela” (SANTIAGO, 1996, p. 125).

Mesmo assim, a personagem parece mais preocupada em saber se Adolfo, ao fazer o pedido à prima de chamá-lo urgentemente, se o tinha feito na frente de mais pessoas, demonstrando, dessa forma, o medo de que sua condição gay viesse à tona:

Ela então te interrompeu e te disse que ele, tomado pelo delírio, tinha perguntado, muitas vezes por você nos últimos dias [...]. Você perguntou se ele disse isso só para ela, ou tinha feito o pedido em voz alta para que todas as pessoas que estavam no quarto escutassem (SANTIAGO, 1996, p. 128-129).

A partir disso, subentende-se que a personagem central prefere esconder o tipo de relação que teve com Adolfo, optando, assim, por não assumir sua condição homoerótica. Desse modo, constata-se que são muitos os entraves nessa relação amorosa, a começar pelo sentimento por parte do protagonista, que não vivia o amor com a mesma intensidade do seu companheiro Adolfo, fato que já implica em obstáculo para o relacionamento, já que quando os dois não amam com a mesma intensidade, com igual dedicação, isso traz problemas, pois subentende-se que alguém nessa relação vai sair ferido. Além disso, a questão moral e social parece também interferir no relacionamento, tendo em vista que não era uma relação aberta, para conhecimento de todos, principalmente para a mãe de Adolfo, e o protagonista demonstra não assumir a verdadeira relação que teve com esse. Através dessa atitude, pode-se inferir que a personagem principal prefere não assumir seus relacionamentos, talvez com medo de enfrentar julgamentos e preconceitos da sociedade.

É a própria personagem que se apresenta julgando, através de seus pensamentos, o seu relacionamento com Adolfo e a sua atitude diante da morte desse. Entre todos os parentes, ele era o mais esperado, era o único digno de ouvir as últimas palavras íntimas de Adolfo e quando aparece já tarde demais, sente-se perdido e insensível:

Você ali, ao lado dele, capaz apenas de dizer que gostava muito dele, você, incapaz de expressar a mínima dor no rosto e nos gestos... você incapaz também de abrir os braços para a mãe dele, de dar um sofrido e cúmplice abraço de pêsames em reconhecimento por ela ter tido a sorte de ter posto no mundo aquele filho, e por estar perdendo-o definitivamente naquele instante (SANTIAGO, 1996, p. 124)

Dessa forma, tudo leva a acreditar que o amor não é um sentimento determinante na vida da personagem central do conto em análise. Primeiramente, porque já se constatou que ela não é uma pessoa que se entrega totalmente aos relacionamentos, o que prova que nunca leva a sério o amor. Depois, percebe-se

que a personagem é bem determinante e esperta na arte de finalizar os relacionamentos, mas é na sua relação com Adolfo que ela vai encontrar grandes dificuldades em determinar o fim dessa relação devido a insistência do amante: “Mais uma das dele, um misto de chantagem sentimental e pedido de reconciliação” (SANTIAGO, 1996, p. 128).

Por outro lado, por ser um homem bastante sentimental e romântico, o amor parece ser definitivamente importante em toda a existência e até o fim da vida de Adolfo. Criado e vivido em ambientes familiares rodeado de afetividade e muito amor, ele se acostumou a vivenciar intensamente esse sentimento. Foi assim também em seus relacionamentos amorosos, o amor era algo fundamental na relação a dois.

Para Edgar Morin, “[...] o amor é algo único, como uma tapeçaria que é tecida com fios extremamente diversos, de origens diferentes” (2005, p. 16). Ao descrever o amor como um sentimento extraordinário, Edgar Morin exalta a maravilha de se viver o amor e afirma que, embora ele venha sempre acompanhado de dúvidas e sofrimentos, não se deve renunciar aos laços desse sentimento, pois, conforme afirma:

O mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda que escapa ao tempo, ao espaço, a nossos sentidos e a nosso entendimento. Mas nosso mundo da separação, da dispersão, da finitude significa também o mundo da atração, do reencontro, da exaltação. E estamos plenamente imersos neste mundo que é o de nossos sofrimentos, felicidades e amores. Não experimentá-lo é evitar o sofrimento, mas também não haverá o gozo (MORIN, 2005, p. 8).

O que Edgar Morin afirma é que por mais que o amor traga sofrimentos e decepções para o sujeito amoroso, sempre vale a pena passar pela experiência amorosa, pois só assim saberá o encanto e os prazeres que esse sentimento pode proporcionar.

Além de perceber que o amor foi determinante na vida de Adolfo, o que mais chama a atenção é o fato de esse sentimento ser também definitivo no momento de sua morte. Tudo isso leva a crer que ele realmente amava o protagonista do conto em análise e nem o tempo foi capaz de apagar o que sentia.

No entanto, para a personagem principal, acontecia justamente o contrário, pois esse, além de não viver intensamente essa relação amorosa, ia aos poucos se distanciando de seu amante, principalmente quando Adolfo começa a ficar doente. A velhice e as doenças que atacavam o seu corpo foram aos poucos aumentando a distância entre os amantes, uma vez que quando ainda estava junto com seu companheiro, Adolfo vivia constantemente indo ao hospital e isso já mostrava uma certa indiferença e impaciência do seu companheiro em relação à sua convivência com o seu amante, como se confirma na seguinte descrição:

Ele sempre tinha estado doente, de uma maneira ou de outra. Você já estava se acostumando com esses telefonemas extemporâneos da prima dele. Durante o longo período de convivência, ele se internara pelo menos umas quatro vezes em hospital. Depois da separação, você perdeu o número de vezes em que ele foi internado (SANTIAGO, 1996, p. 129).

Além disso, a beleza e a aparência física, que antes parecia ser uma grande característica de Adolfo e um ponto a favor no seu relacionamento, já não existiam mais de modo favorável. Esse fato parece ser destacado até mesmo pela personagem que vai analisando como o seu antigo amante deixa de ser interessante e vai envelhecendo de maneira rápida e decadente, conforme citação abaixo:

O corpo dele já não estava sabendo como envelhecer, ou envelhecia de maneira precoce e doentia, deixando que as partes constituintes fossem sendo retificadas, amputadas ou retiradas pelos médicos a fim de que fosse possível a sobrevivência menos dolorosa em tempos onde o antigo charme de carioca da gema ia sendo também corrigido pelas rugas na testa, sendo substituído pela rabugice hipocondríaca e virando abstração pelo isolamento em que passou a viver depois da aposentadoria (SANTIAGO, 1996, p. 130).

A partir dessa descrição, é possível perceber que o estado físico de Adolfo já não era mais o mesmo, pois não possuía mais um corpo saudável e bonito. Percebe-se que a aparência era um elemento importante para o protagonista, principalmente no que se refere ao jogo da conquista. Sob tal perspectiva, Ovídio (2007) dizia ser a beleza uma forte aliada no jogo da sedução, mas que não basta ela sozinha, já que não será uma conquista duradoura. Nesse sentido, Ovídio faz um alerta para um grande mal, segundo ele, na vida do ser humano, que é a velhice:

A beleza é um dom frágil, com os anos, ela se esvaia, murcha com o tempo. Nem as violetas, nem os lírios, estão sempre com suas corolas em flor e os espinhos sobrevivem a rosa! Breve também tu, belo adolescente, terás cabelos brancos, e as rugas irão sugar o teu corpo! Trata pois de formar agora teu espírito, um bem durável que será o suporte da tua beleza e é mais duradouro que ela! Só ele subsiste até a pira fúnebre (OVÍDIO, 2007, p. 57-58).

Desse modo, Ovídio afirma que é necessário cultivar a beleza interior, ou seja, os dotes do espírito que formam a personalidade, visto que esse é um bem que dura até a velhice e a beleza física é apenas um triunfo da juventude que deve realçar o espírito. O que se entende é que com o declínio do corpo físico, consequência da chegada da idade, os artifícios da conquista e a vivência amorosa mudam completamente, e para manter a chama do amor é preciso o cultivo de bens mais duradouros como os do espírito, conforme aconselha Ovídio: “Portanto, quem quer que tu sejas, receia fiar-te numa beleza enganadora e, para além dos atributos físicos, procura alcançar valores duradouros” (2007, p. 59). É o que acontece com as personagens do conto, que se encontram em processo de envelhecimento, já não possuem mais um físico atraente e, por isso, as relações amorosas já não são vividas da mesma forma que na juventude, o que acarreta um distanciamento e esfriamento na vivência dessas relações.

Assim, ao perder sua juventude e junto dela sua beleza, Adolfo também perdia o interesse e a paixão de seu amante. Mais uma vez, é possível reforçar que a relação do namorado de Adolfo não podia ser denominada de amor, já que essa não foi duradoura assim como a beleza e a boa aparência física do companheiro. Toda essa situação vivida pela personagem, em estar junto com a família de Adolfo velando o seu corpo e lembrando de momentos significativos do relacionamento que tiveram juntos, era constrangedora e desconfortável. Preferia não estar ali e nem passar por aquele momento que tanto perturbava e sufocava o seu espírito.

Mesmo lembrando do relacionamento amoroso, o protagonista não consegue sentir-se emocionado, não sente a perda de seu antigo amante. Ao contrário, ele se sente incomodado com a situação, não sabe o que fazer, tudo que consegue dizer é que gostava muito dele. Ao ficar por alguns minutos ao lado da mãe de Adolfo, observando os dois juntos o corpo do companheiro, descreve esse momento de “docemente macabro” tendo em vista que, somente naquele instante, era possível estar junto de Adolfo e da mãe ao mesmo tempo. Era, talvez, uma ironia do destino

que colocava os três juntos, num momento em que não havia mais razão, não tinha mais importância – ou teria? É o que a personagem se questiona na embaraçada situação em que ele percebe que tudo poderia ter sido diferente: “Pouco importa ou muito importa? – se ele está morto e nós continuamos vivos. Você quer corrigir a maneira como tudo começou e continuou e acabou” (SANTIAGO, 1996, p. 136-137).

É possível identificar nessa citação um sentimento de culpa da personagem, já que ela passa a refletir que poderia ter sido melhor, uma pessoa mais amorosa no seu relacionamento com Adolfo. É nesse momento que ela se dá conta de como o seu jeito fechado e insensível magoava e atrapalhava sua relação amorosa com ex-namorado. É somente nisso que ele passa a pensar após refletir toda a relação amorosa sem entender de que forma tudo acabou: “Se você nunca soube como tudo começou, como vai poder adivinhar como tudo vais terminar? É o que você se pergunta” (SANTIAGO, 1996, p. 147).

Diante dos fatos acima mencionados, é possível afirmar que, para o protagonista do conto “When I fall in love”, o fim dessa relação fica confusa e indeterminante para a vida dele, pois não é possível deduzir como ficaria e seria agora a vida da personagem depois de toda essa reviravolta de acontecimentos, revelações e sentimento de culpa. Por outro lado, pode-se concluir que a relação amorosa entre os dois sempre foi clara e definida para Adolfo, a tal ponto de a presença da personagem ser fundamental e tão importante nos últimos minutos de vida de Adolfo, para poder morrer em paz, e infelizmente o seu último desejo não foi realizado.

Ao término dessa análise, pode-se afirmar que o amor não era importante, tão pouco determinante na vida do protagonista, que preferia fugir e escapar das garras desse sentimento, enquanto para Adolfo o amor é vivido intensamente e romanticamente, sendo um sentimento determinante em toda a sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como *corpus* de pesquisa a obra *Keith Jarrett no Blue Note: improvisos de jazz* (1996), do escritor Silviano Santiago, o presente trabalho se propôs a discutir como o amor Eros aparece configurado na narrativa contemporânea. Através da análise das relações amorosas presentes no livro, observou-se como as personagens lidam com os conflitos amorosos, e debateu-se sobre os entraves e perspectivas nessas relações. O amor, denominado por Platão como o maior dos sentimentos e o único capaz de conceder a felicidade ao ser humano, sempre foi objeto de diversos estudos que se desenvolveram na busca de se compreender tal sentimento, por isso é tema constante na literatura. Representado em diversas épocas, de diferentes maneiras, o amor esteve sempre ligado a temas como a paixão, a traição, o ciúme e principalmente a tragédia amorosa, pois, segundo Ana Maria Machado (2009), os amores felizes não dão história e por isso os maiores clássicos literários são constituídos de histórias infelizes.

Pensando no amor como um sentimento complexo e paradoxal, conforme postula Kristeva (1988, p. 22) ao afirmar que “[...] no cadinho de contradições e de equívocos que ele é – a um só tempo infinito e eclipse do sentido”, e considerando o sujeito pós-moderno em uma crise de identidade e na fragilidade dos seus relacionamentos, constata-se que o amor apresenta-se ainda mais deslocado, cheio de anseios e incertezas na literatura contemporânea, fato que se confirma nas palavras de Aparecida Costa:

A expressão do amor na literatura contemporânea, diferentemente do modo consagrado pela tradição literária, focaliza um amor mundano, permeado de incertezas, sem a garantia da perenidade. Muda, portanto, a configuração do amor no discurso literário. E as relações amorosas aparecem resignificadas, marcadas por desencontros, muito mais de que encontros (2014, p. 45).

No decorrer das tramas de Silviano Santiago analisadas aqui, é possível perceber essa efemeridade do amor. A partir da análise dos contos, percebeu-se a descrição de relacionamentos frouxos, passageiros e superficiais, onde o amor parece ser só mais um produto a ser desejado, usado e depois descartado.

No primeiro conto, intitulado “Autumn leaves”, observou-se uma personagem desiludida, que vive das recordações de amores vividos no passado. As lembranças descritas pela personagem narrador evidenciam a multiplicidade de relacionamentos, caracterizados pela curta duração. O amor é vivido como um episódio passageiro e efêmero, deixando a descoberto a fragilidade dos relacionamentos na contemporaneidade. O protagonista deixa claro a sua disposição para a vivência do amor e a maneira irracional de como se entregava a esse sentimento.

No entanto, a fase atual da sua vida é de desilusão amorosa, pois agora se encontra sozinho, sem perspectivas de novos amores, uma vez que percebe que não pode mais se entregar, de maneira irracional, às relações amorosas com o risco da AIDS, que veio como um castigo para as relações homossexuais. Assim, o protagonista descreve seu desejo sexual e ao mesmo tempo demonstra medo em viver novas relações tendo como ameaça a doença, a qual representa grande perigo para a sua vida. Desse modo, vive o dilema entre o querer e o medo de viver novos amores.

No segundo conto, “Days of wine and roses”, constatou-se uma personagem em conflito com seus sentimentos. Não muito diferente da primeira narrativa, a personagem desse conto também demonstra uma vivência de relacionamentos curtos e passageiros, mas destaca uma relação mais séria e intensa que teve com um amante conhecido como Roy. No momento presente da trama, a vida da personagem é marcada pela solidão, condição essa que a leva a sentir saudades do antigo companheiro Roy e a telefonar, de modo inesperado, para ele. É através desse telefonema que se revelará uma intensa relação amorosa e sexual. Porém, devido ao medo e a insegurança da personagem diante do sentimento do amor, temendo os riscos e incertezas que se tem ao se adentrar aos seus caminhos, a personagem desse segundo conto prefere não assumir seus sentimentos e perde a chance de reviver um grande amor.

No terceiro conto, “When I fall in love”, evidencia-se ainda mais o paradoxo do amor, pois a relação amorosa acontece entre personagens de personalidades completamente diferentes. A figura protagonista é um sujeito que não leva a sério o amor, e nem leva a sério as relações amorosas. Contraditoriamente, o seu amante Adolfo é alguém que se entrega por completo ao sentimento, vivendo intensamente o amor. A personagem é chamada com urgência ao hospital, mas negligencia o

último pedido do amante, o que demonstra sua insensibilidade e falta de sentimentos. Adolfo, em suas últimas horas de vida, suplica a presença do companheiro, como se precisasse ver o seu amor para poder morrer em paz. Assim, o amor é determinante em toda a vida de Adolfo, o que não acontece com a personagem central desse conto.

Através das análises realizadas, pode-se afirmar que as relações amorosas são marcadas por medo, incertezas e desencontros e que os entraves nos relacionamentos se dão na própria condição paradoxal do sentimento do amor. Algumas personagens demonstram a sua disponibilidade para o amor, assumindo seus sentimentos e a sua condição homossexual, como acontece no primeiro conto. Outras não escondem sua preferência sexual, deixando claro os relacionamentos homoeróticos que teve, porém não se entregam aos seus sentimentos e ao desejo que sente pelo outro, fato presente na segunda narrativa analisada. E por fim, aqueles que não se rendem ao amor, e nem assumem a sua condição homossexual, como acontece com a personagem do terceiro conto. Diante disso, pode-se deduzir que as relações amorosas homoeróticas enfrentam os mesmos dilemas vivenciados em relacionamentos heterossexuais, que se dão principalmente pela complexidade do sentimento do amor, bem como pela fragilidade das relações na contemporaneidade. Porém, por serem relações que ainda sofrem preconceitos, é possível afirmar que a questão social pode afetar a vivência desses relacionamentos homossexuais, interferindo de maneira direta e negativa. Assim, conclui-se que na obra em estudo, as relações homossexuais se tornam ainda mais líquidas, dado ao carácter de ilegalidade que tais relações possuem dentro do contexto em que as narrativas foram produzidas. Infelizmente por serem relações homoeróticas, elas se encontram ainda mais fadadas ao fracasso, como acontece nos contos analisados.

Desse modo, foi possível perceber, neste trabalho, o quanto o amor parece efêmero na sociedade dos dias atuais, como um sentimento fracassado e desacreditado, o que vai ao encontro com a própria condição fragmentada e deslocada do sujeito pós-moderno, e isso passa a ser representado nas narrativas contemporâneas.

É importante ressaltar como o autor Silviano Santiago escreve esses contos, trazendo para discussão a temática da homossexualidade. O escritor consegue construir uma ficção homoerótica que abre caminho para novos tempos, nos quais a literatura homoerótica vai ganhando espaço e reconhecimento em seu novo modo

de se falar e mostrar o homossexual. Silvano Santiago explora e desperta, através de ambientes íntimos, as sensibilidades das personagens, descrevendo sujeitos apaixonados, mas que vivem em conflito com o desejo, o medo e a cultura. Nessa obra, o autor trabalha o amor numa perspectiva da desilusão, pois embora as personagens tenham vivido uma multiplicidade de relacionamentos, elas acabam na solidão, e essa é colocada, pelo autor, como o ponto mais alto, paradoxalmente, da descoberta da plenitude da experiência amorosa.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003.

ARARIPE JR, Tristão de Alencar. **Obra Crítica de Araripe Júnior**. Volume III- 1895-1900. Ministério da Educação e Cultura: Casa de Rui Barbosa, 1963.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves. 1981.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fonseca, 2003.

BAUMAN, Zygmunt [1925]. **Amor líquido**: sobre a fragilidade das relações humanas / Zygmunt Bauman: tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo em Questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico- Metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA, JR. Luiz Foureaux. **Literatura e homoerotismo**. São Paulo: Scortecci, 2002, p.13-66.

BOMENY, Helena & OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Entrevista com Silviano Santiago. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>.

BOSI, Alfredo (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CANDIDO, Antônio. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor Cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Maria Aparecida. **A paz tensa da chama fugaz**: configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. Natal, UFRN, 2014. (Tese em Literatura Comparada)

COSTA, Jurandir Freira. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo / Jurandir Freira Costa. Rio de Janeiro: Resumé-Dumará, 1992.

CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores e Poe: o poeta, o narrador e o crítico, In: _____. **Válise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Dias, Ana Crélia Penha. **Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FERNANDES, Raul Cesar Gouveia. **O Amor Cortês**: Tristão e Isolda, Romeu e Julieta. 2004 (Entrevista). Disponível em <http://www.institutocpfl.org.br/cultura>.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea**. Departamento de Literatura – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Araraquara – 8100-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: maria_lucia@vivax.com.br. Olho d'água, São José do Rio Preto, 2(2): 1-200, 2010.

FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FOULCAUT, Michel. **História da sexualidade II**. O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GALVÃO, W. Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: COSTA, Lima Luiz, *et al.* **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé/L.R. Editores, 1983.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOTLIB, Nádya Batella Gotlib. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Atica, 2006.

GOUVEIA, Arturo. A epopeia negativa do século XX: a filosofia da não-identidade em Adorno, 2004. In: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. **Dois ensaios Frankfurtianos**. Paraíba: Ideia, 2004.

HOISEL, Evelina. **Figurações da memória**: ficções de Silviano Santiago. Revista de Literatura, História e Memória. Dossiê Literatura, História e Memória. Vol. 7 - Nº 10-2011 ISSN 1809-5313. Unioeste / Cascavel.

JAPIASSÚ Hilton, MARCONDES Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRISTEVA, Júlia. **Histórias de amor**. Tradução Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. 2 ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

LIMA, Luiz costa, *et al.* O conto na modernidade brasileira. In: _____. **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé/L.R. Editores, 1983.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: COSTA, Luiz, *et al.* **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé/L.R. Editores, 1983.

MACHADO, Ana Maria. **Amor em texto, amor em contexto**: um diálogo entre escritores. São Paulo: Papirus 7 Mares, 2009.

MICHELLI, Regina. **Caminhos da paixão e do amor na literatura portuguesa**. SOLETRAS, Ano IV, N° 08. São Gonçalo: UERJ, jul./dez.2004.

MORIN, Edgar. **Amor, Poesia, sabedoria**. Tradução Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NEHING, Cristina. **Em defesa do Amor**. Trad. Fátima Santos. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

NOVAIS, Adalton (org). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de letras programa de pós-graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Portalegre, 2010.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Trad. Pietro Nasssetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PLATÃO. **O banquete (o simpósio ou do amor)**. Tradução revista, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. 3. ed. Lisboa Guimarães Ed, 1986.

PASSOS, C.R.P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Alfredo. *et. al.* **Ficções**: leitores e leituras. São Paulo: Atêmie Editorial, 2001, p. 67-90.

POE, Edgar Allan. **Review of Twice told tales**, 1842.

REBELLO, Janaina Fernandes. **A multiplicidade de enfoques sobre o amor na narrativa brasileira**. Tese de doutorado-Universidade Federal do rio de Janeiro/Faculdade de Letras/ UFRJ. Rio de Janeiro, 10 sem. de 2006.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Silviano Santiago e a leitura crítica**. 3º Colóquio do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho: A crítica literária no Brasil, 3, 2012, Feira de Santana. *Anais*. Feira de Santana: Uefs, 2012, p. 31-45.

_____. Olhar Periférico: as personagens deslocadas de Silviano Santiago. **Eutomia -Revista online de Literatura e Linguística** ISSN 1982- 6850. Ano II – N° 01 (482-516), 2009.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Keith Jarret no Blue Note**: (improvisos de Jazz). Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

SILVA, Antonia Marly Moura da; OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque V e; MANGUEIRA, José Vilian. (orgs). **De conto em conto**: reflexões teóricas e abordagens críticas em torno da narrativa curta. Campina Grande: Bagagem, 2012.

SILVA Antonio de Pádua Dias da. CAMARGO, Flávio Pereira (org). **Configurações homoeróticas na literatura**. São Carlos: Claraluz, 2009.

STENDHAL, [1783-1842] (pseud.) **Do amor**/Henri Beyle. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto alegre: L&PM, 2007.

<http://fontessobsilviano.blogspot.com.br/p/livros.html> visitado em 27/11/2015.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Trist%C3%A3o_e_Isolda- visitado em 20/04/2016.

<https://www.vagalume.com.br>- visitado em 09/06/2016.

<https://www.allmusic.com>- visitado em 08/09/2016.

ANEXOS



Autumn Leaves¹⁸ - Nat King Cole

The falling leaves drift by the window
The autumn leaves of red and gold
I see your lips, the summer kisses
The sun-burned hands I used to hold

Since you went away the days grow long
And soon I'll hear old winter's song
But I miss you most of all my darling
When autumn leaves start to fall
C'est une chanson, qui nous ressemble
Toi tu m'aimais et je t'aimais
Nous vivions tous, les deux ensemble
Toi que m'aimais moi qui t'aimais
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
Tout doucement sans faire de bruit
But I miss you most of all my darling
When autumn leaves start to fall

Tradução: Folhas de outono

As folhas que caem voam pela janela
As folhas douradas e vermelhas de outono
Eu vejo os seus lábios, os beijos de verão
As mãos queimadas de sol que eu costumava ter

Desde que você foi embora, os dias estão maiores
E logo eu ouvirei a velha canção de inverno
Mas eu sinto sua falta mais que tudo, querida
Quando as folhas de outono começam a cair

É uma música que nos lembra
Você me amava e eu te amava
Nós vivemos juntos
Você, que me amava, e eu, que te amava
Mas a vida separa aqueles que se amam
Sutilmente, sem fazer muito barulho
Mas eu sinto sua falta mais que tudo, querida
Quando as folhas de outono começam a cair.



When I Fall In Love¹⁹ - Nat King Cole

When I fall in love
It will be forever
Or I'll never fall in love
In a restless world like this is
Love is ended before it's begun
And too many moon light kisses
Seem to cool in the warmth of the sun

When I give my heart
It will be completely
Or I'll never give my heart
And the moment
I can feel that
You feel that way too
Is when I fall in love with you

And the moment
I can feel that
You feel that way too
Is when I fall in love with yo

19

Tradução: Quando eu me apaixonar

Quando eu me apaixonar, será para sempre
Ou eu nunca me apaixonarei,
Em um mundo inquieto como esse
O amor acabou antes de começado
e também tantos beijos ao luar
Parecem esfriar sob calor do sol

Quando der meu coração, será por completo
Ou então eu nunca darei meu coração
E no momento, que eu sentir que
Você sente do mesmo jeito também
É quando eu me apaixonarei por você
E no momento, que eu sentir que
Você sente do mesmo jeito também
É quando eu me apaixonarei por você.



The Days Of Wine And Roses²⁰- Julie London

The days of wine and roses,
Laugh and run away,
And you.

Like a child at play,
Through a meadowland,
Toward a closing door,
A door marked never more,
That wasn't there before.

The lonely night discloses,
Just a passing breeze,
Filled with memories,
Of the golden smile,
That introduced me to,
The days of wine and roses, and you!
The lonely night discloses,
Just a passing breeze,
Filled with memories,
Of the golden smile,
That introduced me to,
The days of wine and roses,
And you.

20

Tradução: Os dias de vinho e rosas

Os dias de vinho e rosas, rir e fugir,
Como uma criança a brincar.
Entre os prados Rumo a uma porta fechando,
Uma porta indicando o nunca mais
Que não estava ali antes

A noite solitária divulga, apenas uma brisa passageira
Cheia de memórias, de sorrisos dourados
aos quais me apresentou
Os dias de vinho e rosas, e você.