UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

ELISABETE BORGES AGRA

O LIVRO DE CABECEIRA DA CRÍTICA: CAIO FERNANDO ABREU E A CRÍTICA GAY

Campina Grande

2015

Elisabete Borges Agra

O LIVRO DE CABECEIRA DA CRÍTICA: CAIO FERNANDO ABREU E A CRÍTICA GAY

Manuscrito a ser apresentado para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade, área de concentração Literatura Comparada e Intermidialidade, do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.
Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

Campina Grande

2015

FICHA CATALOGÁFICA

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A277l Agra, Elisabete Borges
O livro de cabeceira da crítica [manuscrito] : Caio Fernando Abreu e a crítica gay / Elisabete Borges Agra. - 2016.
218 p. : il. color.

Digitado.
Tese (Doutorado em Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras".

1.Literatura. 2.Crítica. 3.Gay. 4.Singularidade. 5. Homossexualismo. I. Título.

21. ed. CDD 363.49

TERMO DE APROVAÇÃO

Elisabete Borges Agra

O LIVRO DE CABECEIRA DA CRÍTICA: CAIO FERNANDO ABREU E A CRÍTICA GAY

Manuscrito a ser apresentado para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade, área de concentração Literatura, do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA DA QUALIFICAÇÃO:

_____

Prof. Dr. Luciano B. Justino
(PPGLI – UEPB) **(Orientador –** PPGLI – UEPB**)**

_____

Profª Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
(PPGLI – UEPB) 1º. examinador

_____

Profª. Drª. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
(PPGLI – UEPB) 2º. examinador

_____

Profª. PHD Naelza de Araújo Wanderley
(UFCG) 3ª examinadora

_____

Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UFCG) 4º. examinador

Campina Grande
2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meu filho Pablo Odilon Agra de Queiroz por se constituir belo e admirável em essência, estímulo que me impulsionou a buscar vida nova a cada dia. Meus agradecimentos por ter, apesar da idade, aceito a se privar de minha companhia durante o processo de construção do texto,

concedendo-me a oportunidade de me realizar ainda mais.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Jandira Borges de Lima e Odilon de Alencar Agra, que sempre me incentivaram à leitura e me ensinaram a ser o que sou.

A Caio Fernando Abreu, que, de alguma forma me ensinou que botar o horror para fora é um dos jeitos de não deixar que ele nos esmague.

A Barthes, Deleuze, Guattari, que me presentearam encontrar-me com essa zona de vizinhança que é a tarefa do crítico.

A Suênio Stevenson, por sempre ser um amigo presente.

À banca examinadora, por ter dedicado horas à leitura do texto.

Em especial, aos meus alunos do terceiro ano de Edificações do IFSERTAOPE , pelas horas infinitas de discussão sobre o tema no projeto de leitura.

A Fabrício Reimes, que em tempos de loucura e sarcasmo, me ensinou a bater o bico do sapato contra a superfície metálica do cotidiano e que com toda sua irreverência de descompor tudo à sua volta, me protegeu daqueles que se fazem de puros e castos.

À Eneida Dornellas e Divanira Arcoverde, pela insistente revisão da tese e por não terem se deixado intimidar pelas censuras da letra, por terem conseguido enxergar certo para-além texto.

Ao romancista bartheano Rogério Paixão, colega de trabalho e grande companheiro de discussões.

A Luciano Barbosa Justino, que com toda sua potencialidade teórico-discursiva presente em seu processo de orientação, faz o poeta viver em seu trabalho, pois em sua lógica educativa "um galo sozinho não tece uma manhã/ele precisará sempre de outros galos./De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes e o lance a outro; e de outros galos"... A potencialidade desta orientação reside justamente no diálogo permanente que ela proporciona ao orientando. É o trabalho de um galo que ajuda muitos outros galos a tecerem suas manhãs e seus amanhãs. Luciano é fio de Ariadne de muitos Teseus que brilharam e brilharão; venceram e vencerão seus minotauros de ontem e do amanhã. Como professor é aquele responsável por me mostrar muito além da minha capacidade. É aquele que transforma a sala de aula em palco que conta, em sala que julga e em aula que se transforma em ideia revolucionária, enfim, é o homem-singular que atravessa o devir-professor numa relação de diálogo, fusão e incorporação. Ele sim, o mestre dos mestres.

À Rosilda Alves Bezerra, por ultrapassar os muros da academia e me orientar também na vida. Ela, que sempre esteve presente em todos esses momentos: difíceis, fáceis, amenos, soube conduzir muito bem as variações e as complexidades deste ser também humano que reside, provisoriamente, em mim. Ela, que hoje se tornou uma grande amiga, mostrou-me também as avenidas dos sonhos e me jogou para além do limite.

À equipe do PPGLI/UEPB – docentes e discentes pela competência e persistência de um programa inovador.

EPÍGRAFE

Escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se silencioso como um morto, tornar-se o homem a quem se recusa a última réplica, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro.

Roland Barthes

RESUMO

A função do crítico literário é o objeto desta pesquisa. Com base nisso, o nosso trabalho - **O livro de cabeceira da crítica: Caio Fernando Abreu e a crítica gay** pretende através de um exercício de metacrítica, propor alguns questionamentos diante das leituras da crítica gay acerca da obra desse escritor, já que a crítica compreende a sua escrita tão simplesmente como o lugar de expressão da literatura homoerótica, ao postular seus escritos como elementos definidores para instauração de identidade literária voltada para a comunidade gay. Observamos a linguagem desse autor como um ato pluralizado cercado pela construção de personagens em processos de linhas de fuga, associadas aos deslocamentos tanto geográficos, quanto discursivos, cada vez mais intensos nas construções narrativas e dos personagens, por razões diversas, tais como: êxodos, migrações, diásporas, implicam numa linguagem silenciosa e dos rastros, que por sua vez implica a noção de abertura. Apoiamo-nos em um recorte teórico que deixou aparentes as engrenagens dessa escrita literária. Para tanto, serviram de arcabouço teórico os trabalhos de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Michael Denning, Armand Mattelart, Érik Neveu, Frederic Jameson, entre outros. Em relação à crítica literária foram indispensáveis as discussões de Roland Barthes, Silviano Santiago, Leda Tenório da Motta, Dominique Maingueneau, Eneida Maria de Souza, Betriz Resende, Franco Moretti e Antoine Compagnon. Tanto os teóricos quanto os críticos da literatura nos serviram de subsídios para que pudéssemos apresentar uma leitura que atentou para os processos de subjetivação presentes na obra desse autor, agenciados por muitas máquinas de enunciação, que impedem uma identificação ou atribuição de identidade; que nega uma rostidade, sem negar a presença gay em muitas de algumas narrativas, mas que não se reduz apenas à ideia de representação.

Palavras-chave: Literatura. Crítica gay. Meta crítica. Devir. Singularidade.

ABSTRACT

The function of the literary critic is the object of this research. Taking this fact into account, our research work - **O livro de cabeceira da crítica: Caio Fernando Abreu e a crítica gay,** through a metacritical perspective, aims at raising some questions concerning gay criticism on the production of this writer, since the criticism regards his writing simply as a place of homoerotic expression when it is advocated that Abreu's writings are defining elements to the establishment of a literary identity towards the gay community. One may observe the language of the researched writer as a pluralized act surrounded by the construction of characters in paths of escape associated with either geographical or discursive displacements which are more and more intense in the narrative constructions and of characters for several reasons, such as: exodus, migrations, diasporas which imply a silent language and the traces that, in turn, imply the notion of opening. As a theoretical framework, we have utilized the discussions by Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Michael Denning, Armand Mattelart, Érik Neveu, Frederic Jameson among others. Regarding the literary criticism, we have relied upon texts by Roland Barthes, Silviano Santiago, Leda Tenório da Motta, Dominique Maingueneau, Eneida Maria de Souza, Betriz Resende, Franco Moretti and Antoine Compagnon. Both the literary theorists and critics have been our resources so that we could propose an analysis of the subjective processes in Abreu's works which are agencied by many enunciation machines, and which prevent an identification or attribution of identity which denies a dominant identity, without denying the gay presence in many of his narratives. However, this is not only reduced to the idea of representation.

RÉSUMÉE

La fonction du critique litéraire c´est l´objet de cette recherche. Sur cette base, le notre travail - Le livre de chevet de la critique: Caio Fernando Abreu et la critique gay - a l´intention de, parmi un exercice de metacritique, proposer quelques questions devant les lectures da la critique gay concernant l´ouevre de cet écrivain, puisque la critique comprend son écriture tout simplement comme le lieu d´expression de la littérature homoérotique, en proposant ses écrits comme des élements qui définissent l´établissement d´une identité littéraire revenue à la communauté gay. Nous observons que le langage de cet auteur comme um acte pluriel entouré par la construction de personnages dans de processus de lignes de fuite, associées aux déplacements aussi géographiques que discursifs, chaque fois de plus, plus intenses dans les constructions narratives et de personnages, par plusieurs raisons, telles que: exodes, migrations, diásporas, impliquent une langage silencieuse et de traces, qui, de son côté, implique la notion d´ouverture. Nous nous appuyons sur une cadre théorique qui a laissé sur l´affichage les engrenages de cette écrite littéraire. Pour ça, ils ont été utiles, comme source théorique les travaux de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Michael Denning, Armand Mattelart, Érik Neveu, Frederic Jameson, parmi d´autres. Par rapport à la critique littéraire ils ont été indispensables les discussion de Roland Barthes, Silviano Santiago, Leda Tenório da Motta, Dominique Maingueneau, Eneida Maria de Souza, Betriz Resende, Franco Moretti e Antoine Compagnon. Aussi les théoriques que les critiques nous ont servi comme de sources pour qu´on pouvais présenter une lecture qui a fait attention pour les processus de subjectivité presents dans l´ouevre de cet auteur, negocies par plusieurs machines d´énonciation, qui empêchent une identification ou une attribution d´identité qui nie une face, sans nier la présence gay dans plusieurs de quelques narratives, mais qui ne se réduit pas tout simplement à une idée de représentation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……13

1 O NOMINALISMO E A RECUSA DA MULTIPLICIDADE: AS CLAUSURAS DA CRÍTICA GAY.....……21

1.1 Uma breve introdução.....……...21

1.2 Os Estudos Culturais e a Virada Identitária.....23

1.3 A crítica gay e os Estudos Culturais.....31

1.4 A função da crítica e a função do nome 46

1.4.1 A função da crítica.....46

1.4.2 A função do nome como elemento clausurador da crítica gay.....59

2 A FORMIDÁVEL TAREFA TRAIÇOEIRA DE REPRESENTAR A HOMOSSEXUALIDADE NA LITERATURA.....84

2.1 A verdade literária: um oxímoro 84

2.1.1 Balada dos loucos: novas formas de sensibilidade e experimentação.....84

2.1.2 Uma tentativa de ultrapassar a dialética da identidade.....94

2.2 Morangos Mofados: o livro de cabeceira da crítica gay.....103

2.2.1 Sobre Morangos Mofados; o livro.....103

2.2.2 O mofo: Os modos de reprodução das subjetividades dominantes.....107

2.2.2.1 “Aqueles dois”, “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda” – onde tudo é referenciável.....107

2.2.2.1.1 “Aqueles dois”: a ocupação do território.....107

2.2.2.1.2 “Sargento Garcia”: uma besta guardada no armário da masculinidade vitoriana ou uma maneira barroca de ser 114

2.2.2.1.3 “Terça-feira gorda”: uma tragédia pós-moderna 120

2.2.2.1.4 “Morangos mofados”, o conto: invenção de espaços de vida e de liberdade de criação.....127
2.2.2.1.4.1 Prelúdio: ação a-significante.....128
2.2.2.4.2. Allegro agitato: o grito preso na garganta.....129
2.2.2.4.3. Adagio sostenuto e andante ostinato – aquilo que está entre: intermezzo.....131
2.3.2.4.4 – Andante ostinato – a evocação do índice em sua qualidade pura.....135
2.2.2.4.5. Minueto e rondó: o grand finale – um instante barroco.....138
3 A ESTÉTICA DOS RASTROS…….…….....….143
3.1Entre o fechamento e a abertura: uma questão ambivalente.....143
3.1.1 Do estorvo.....143
3.1.2 A prosa de Caio Fernando Abreu em diálogo com o seu tempo.....143
3.1.3 O princípio das entradas múltiplas: os pontos que se conectam em “Bem longe de Marienbad”.....153
3.1.3.1 Versões de um mundo desdobrado.....153
3.1.3.2 Por dentro dos índices: o agir sobre as representações.....160
3.1.3.3. Marienbad: a solidão do estrangeiro como superação ou esvaziamento da individualidade.....165
3.1.3.4. Uma máquina potencializadora de afecções.....172
3.1.3.5 O não lugar: lugar da errância num processo contínuo de mascaramento e desmascaramento.....180
3.1.3.6 Afinal, quem é K, e por que “Bem Longe de Marienbad”?.....184
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....196
REFERÊNCIAS……204

INTRODUÇÃO

Com base nas reflexões acerca da função do crítico, nosso trabalho - **O livro de cabeceira da crítica: Caio Fernando Abreu e a crítica gay -** pretende, através de um exercício de metacrítica, propor alguns questionamentos diante das leituras da crítica gay acerca da obra desse escritor. A crítica compreende a escrita desse autor tão simplesmente como o lugar de expressão da literatura homoerótica, ao postular seus escritos como elementos definidores para instauração de uma identidade literária voltada para a comunidade gay. Como entender que uma obra pode ser representante legítima de determinada identidade, se já não se acredita mais em identidades definidas? O que está pressuposto na escolha da crítica, ao identificar a obra de Caio Fernando Abreu como representante da identidade homoerótica, e como isso repercute no significado de seu estilo e na sua forma escriturária? Será que a obra desse autor não abre espaços para entendermos que os sujeitos são efeitos de modos de subjetivação e, nesse sentido, o conjunto de narrativas que compõem a obra se apropria de certas formas de atuar, de narrar-se, de instituir-se em redes de sentidos que estão sempre em construção, jamais acabadas e fechadas? Será que a obra desse autor não abre espaços para entendermos que a obra se constitui em sua multiplicidade? Não seria a crítica – no momento em que define uma identidade possível para determinada obra - uma forma de agenciamento que se apega a um discurso fechado, autoritário, cunhado pela tradição logocêntrica ocidental?

Nosso trabalho pretende propor também uma leitura do devir-gay que realmente se oponha à leitura fechada da crítica gay, uma leitura articulada a partir da ideia de abertura, contrapondo-se ao modo estilístico frente às injunções normatizantes e punitivas que negam o direito às diferenças daqueles que ousam viver uma sexualidade em desacordo com o binarismo de gênero, questionando, assim, as categorias essenciais que estabelecem os cânones das grandes obras. Podemos perceber que o equívoco da crítica gay foi o de enfrentar a diversidade da obra à luz de opiniões preconcebidas e conjeturas apressadas. Por isso, ela é alvo de um exercício de metalinguagem, pois abre margem para uma investigação sobre ela própria quando enuncia verdades e quando propõe fechamentos e silencia os muitos da obra. Se essa crítica propõe um devir-gay, ele é atávico por ser identitário, fechado, foge ao devir por não ser devir, nega um estudo de largos panoramas literários, para lembrar Moretti, e se configura como um estudo da moda. Neste sentido, a crítica se torna produtora de “signos tautológicos” da

tradição. Fazendo uma leitura análoga à de Moretti acerca da moda atrelada ao tempo, em que ele afirma que “descrever um objeto da moda é inútil” (MORETTI. 2007.p. 138), a crítica gay descreve o monstro (o diferente) de maneira pacífica e subserviente, daí o devir-gay ser completamente anulado, pois deixa de ser devir para ser uma representação daquilo que está na moda de forma distanciada da multiplicidade da obra. É incontestável que há um devir gay em Caio Fernando Abreu, doravante ele entra como enunciação coletiva de um povo à deriva, e não como representação de dada identidade como nos faz crer a crítica em questão.

Desta maneira, nossa proposta é fazer uma potencial leitura gay rizomática que entenda o devir-gay que seja capaz de, em sendo gay, compreender a obra como multiplicidade, ao inserir o gay numa relação inalienável de alteridade e não de identidade. Nesse caso, pretendemos uma leitura gay alteritária, singularizante, múltipla e indiciária dos rastros e das relações, para lembrarmos Deleuze & Guattari, Glissant, Ginzburg, Derrida e Bougnoux. Enfim, uma leitura que atente para os processos de singularização presentes na obra que são agenciados por muitas máquinas de enunciação e que impedem uma identificação ou atribuição de identidade; uma análise que negue uma rostidade, sem negar a presença gay em algumas narrativas desse autor, mas que não se reduza apenas a ela. Pretendemos, portanto, uma reflexão que indique as singularidades múltiplas presentes na obra.

Propomos, sobretudo, um repensar acerca dos binarismos, tão pertinentes a uma leitura gay, que abarque o conceito de rizoma e de diferença. Conceitos esses que pressupõem mais que dois. Uma reflexão que ponha em questão o pensamento moderno homogêneo, que perdurou durante séculos, uma tentativa de recusar radicalmente o essencialismo, não apenas das formas vigentes de busca da institucionalização das políticas identitárias totalizantes, mas de todas as formas de determinação e imposição dicotômicas, nesse caso, identidade hétero versus identidade homo.

Logo, repensar a postura da crítica acerca desse viés é potencializar as aberturas desse discurso em detrimento de suas supostas certezas, bem como das asserções autoritárias que ela por natureza imprime. Dessa forma, compreendemos o exercício da crítica que não consista em determinações e crenças enraizadas.

O nosso trabalho pretende propor, sobretudo, um exercício de metacrítica, através de alguns questionamentos diante das leituras da crítica gay acerca da obra do escritor Caio Fernando Abreu, já que parte da crítica compreende a sua escrita tão simplesmente como o lugar de expressão da literatura homoerótica, ao postular seus

escritos como elementos definidores para instauração de identidade literária voltada para a comunidade gay.

Para discutir as questões aqui propostas, desenvolvemos nosso trabalho a partir do primeiro capítulo - O nominalismo e a recusa da multiplicidade: as clausuras da crítica gay, dividido em dois tópicos e cinco subtópicos.

O primeiro tópico – Estudos culturais, virada identitária, crítica gay, clausura da crítica gay - dividido em três subtópicos: 1.1 - Uma breve introdução; 1.2 - Estudos culturais e a virada identitária; 1.3 – A crítica gay e os estudos culturais. O segundo tópico: 1.4 A função da crítica e a função do nome, dividido em dois subtópicos: 1.4.1 - A função da crítica; 1.4.2 - A função do nome. Nos tópicos e subtópicos posteriores serão analisados os discursos da crítica a partir da reflexão acerca de sua função, para explicitar o tolhimento dessa crítica ao tentar nomear e classificar a literatura de CFA e, mais adiante, reflete os seus méritos, os seus fechamentos e as suas clausuras. A análise constará de posicionamentos da crítica gay em suas análises acerca de alguns contos mais recorrentes da obra desse autor para justificar os movimentos desse discurso crítico que tenta engavetar e por consequência, essencializar o construto literário da obra de Caio Fernando Abreu.

A intenção principal neste capítulo é compreendermos que apesar de os textos produzidos pela crítica pensarem o estado como regulador do indivíduo homossexual, impondo uma chave de leitura que se curva a um ponto fixo e não encara a homoafetividade como desejo atravessado por vibrações e fluxos diversos, apesar de os textos apresentarem numa multiplicidade vertiginosa incalculável. Em nossas considerações percebemos que a obra de Caio Fernando Abreu, em alguns momentos, confirma as hipóteses da crítica gay, quando esta reconhece nas narrativas desse autor, apenas a fluidez da identidade e a tentativa de desvelar o desejo das amarras do sistema dicotômico opressor.

Contudo, mesmo na tentativa de livrar a obra desse autor de qualquer sistema dicotômico opressor, a crítica gay, muitas vezes, enclausura seus textos na masmorra identitária. Parece-nos que é uma espécie de política e conforto intelectual pensar uma obra como representação apenas. Isso se torna uma arma e um alvo ao mesmo tempo, uma vez que lança definitivamente a significação ao cenário da representação. De certa forma, pensar o texto literário na perspectiva da representação é uma armadilha, pois toda identidade doma e enquadra os movimentos do corpo que se dispersa constantemente. A crítica, neste sentido, assume uma postura essencializante e

uniforme, e não permite uma leitura transversal da obra que se apresenta em seus muitos foras. No presente trazemos à baila uma visão do texto literário desse autor acerca da transversalidade de sua obra, no segundo capítulo: **A formidável tarefa traiçoeira de representar a homossexualidade na literatura**, que trata da leitura dos pressupostos e implícitos da crítica gay ao classificar a obra desse autor como literatura gay. Entendemos, através de uma contra-leitura que quando o autor evidencia as relações presentes no universo gay, ele não abandona a relação dialética entre o ser e o objeto, contudo, os contos aqui escolhidos vão além dessa relação ao se colocarem numa linha de fuga capaz de estabelecer os foras que a obra comporta. Assim, o segundo capítulo está dividido em: 2.1**- Verdade literária: um oximoro**. É paradoxal trazer para a obra uma verdade inquestionável, por isso o capítulo quer que tenhamos em mente que qualquer ideia de representação, calcada na possibilidade de nomeação identitária, é uma difícil e traiçoeira tarefa crítica.

Os contos escolhidos para este capítulo aparecem, muitas vezes, em nossas análises, como desordem, pois anunciam rupturas com as premissas fundamentais de uma concepção do ser não-sendo, ou melhor, seres que promovem encontros fazendo de suas existências possibilidades de resistência. Daí que, em **"Baladas dos loucos: novas formas de sensibilidade e experimentação",** significa que aquele que está no hospício cria diferentes estratégias de vida para se viver naquele momento; burla as semióticas significantes e deixa as borboletas assignificantes fazer da experimentação do ser-sendo uma nova forma de vivenciar o real/atual. Nosso percurso de análise seguirá e se deparará com "**Uma tentativa de ultrapassar a dialética da identidade".** Nesse momento, faremos uma leitura transversal e comparativa em torno da despessoalização do espaço do sujeito que fica entre a leitura da ordem, a leitura que mantém o mundo dentro do mundo e a leitura que questiona a linguagem, experiência que comporta o vazio, a lacuna para criar o outro dos mundos existentes.

Finalmente, em **"Morangos mofados, o livro"**, nos depararemos com **"O mofo: modos de reprodução das subjetividades dominantes"**, que envolve uma leitura de crítica da crítica de **"Aqueles dois"; "Sargento Garcia" e "Terça-feira gorda – onde tudo é referenciável",** em que o conto "Aqueles dois" se estabelece no território da crítica gay; "Sargento Garcia", essa besta guardada no armário da masculinidade vitoriana desaparece e livra Hermes, o grande protagonista, da representação e o transforma num ser-sendo, à maneira barroca. Em terça-feira gorda, essa grande tragédia pós-moderna, há uma reafirmação do território da crítica gay.

“Morangos mofados, o conto: invenção de espaços de vida e de liberdade de criação” transita por territórios fronteiriços que dão passagem às intensidades provocadoras de acontecimentos e experiências. Desta forma, a personagem que protagoniza esta narrativa se afeta ao pertencer a esse território de intensidades de caráter oscilante, em movimentos que a desconstroem e depois voltam a reconstruí-la pelas linhas de fuga. Enfim, é uma narrativa que não quer mais interrogar a experiência do sujeito. As experiências desse personagem, associadas às suas lembranças são a transição de um evento pessoal para um evento impessoal em que o sujeito se anula e o eu cede lugar para o ele. Em todos os momentos “Morangos mofados” é uma narrativa que se recusa a representar a unidade, a identidade, a interioridade e se apega à ação assignificante, ao grito preso na garganta, àquilo que está entre – intermezzo, ou evoca o índice em sua qualidade pura.

Com isso, o capítulo não nega que, muitas vezes, as narrativas de Caio Fernando Abreu passam pelo crivo da representação, entretanto, em muitas delas há uma neutralidade que não reconhece mais o eu.

Essa despersonalização do sujeito é notoriamente articulada através de uma suposta escrita de si que cede lugar à impessoalidade do ele e se une a uma potente assertiva da necessidade de subtrair-se dessas ligações de um imaginário opressivo – mesmo que para isso personagens, narradores ou não, se encontrem em espaços cada vez mais soltos, inconsistentes e assexuados. Essa forte característica significa também que o real desses seres não está na saída para algum lugar, muito menos em suas chegadas, eles se encontram no intervalo da travessia.

Se a literatura possui um caráter paradoxal, pois “torna presente aquilo que não poderia estar presente, fazendo dessa presença uma não presença”, e sua ambiguidade reside no fato de necessariamente “ela fazer as coisas desaparecerem e ao mesmo tempo revelar a presença desse desaparecimento” (SALEM. 2011. p. 24), buscaremos neste terceiro capítulo –**A estética dos rastros**- evidenciar na novela “Bem longe de Marienbad”, os seus aspectos a-significantes que promovem uma obra múltipla e deslocada do discurso canônico da tradição. Estranhos Estrangeiros (último projeto desse autor, cujo tema é marcado pela ambiguidade do exílio), servirão como paradigma deste capítulo. A pretensão é perceber que essa narrativa se constitui de uma combinação semântica que nega a semântica tradicional, que opera no plano de significante versus significado, para mostrar um trabalho da linguagem que se torna o cerne da desconstrução textual, marca os territórios e seus movimentos de

desconstrução e reconstrução que constituem e reconstituem os passos do narrador errante, por evidenciar os campos vivos de oscilações desse personagem e perceber que é o espaço de trânsito é composto por uma circularidade das cartografias do desejo desse exilado. O errante nesta narrativa está liberto de toda interioridade. Esse ele narrativo caiofernandiano, liberto do eu, delimita uma vida impessoal que dispersa o ego e racha-o ao aproximá-lo desse espaço transitório.

O terceiro capítulo compreende a obra de Caio Fernando Abreu em diálogo com o seu tempo, marcada por uma questão ambivalente que está entre a abertura e o fechamento: um estorvo. A novela "Bem longe de Marienbad" é composta por um mundo desdobrado que marca o princípio das entradas múltiplas que ligam o ser sobre as representações e evidencia a solidão de estrangeiro como superação ou esvaziamento da individualidade, fazendo eclodir uma máquina potencializadora de afecções que nos permite compreender Marienbad como o lugar da errância num processo contínuo de mascaramento e desmascaramento, de quem, afinal, é K e do porquê de "Bem longe de Marienbab".

Assim, no texto literário de Caio Fernando Abreu, podemos encontrar as marcas de uma linguagem deslocada, impessoal, através das vozes, dos devires, das relações intermidiáticas, das intensidades e possibilidades que parecem emergir do território de experiências de um ele que faz eclodir os seus agenciamentos coletivos de enunciação. Esse deslocamento é aquilo que nas palavras de Piglia é "um deslocamento para o outro, um movimento ficcional para uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentido" (2000. p. 53) e esse eu/ele que, nas palavras de Barthes, "é um experimentador público" (1970. p.101), se configura como um enunciador coletivo que nos relata um saber não de si, mas os saberes que vão além do estritamente pessoal, que operam entre o processo de criação/ invenção e realidade. O ele vivencia e experimenta as experiências de um povo à deriva.

Essa vivência experimentalizada "dá vez aos devires, aos encontros de forças, aos blocos de sensações. [...] O impessoal permite que a literatura transite do relato íntimo do eu à neutralidade do ele" (LEVY, 2011. p. 50). E a partir desse jogo, o escritor faz circular sistemas e estruturas de sentido que fortalecem e produzem os mais variados sujeitos ficcionais e reais ao mesmo tempo, e é nesse oximoro de criação que se processam os rastros de uma escritura desviante da "palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando neles, ela procura reconstituir-se, eles empurram para mais longe" (BARTHES, 2013, p. 36).

Procuramos, portanto, entender a escrita desse autor como um ato pluralizado cercado pelo movimento de desterritorialização do eu para o ele, em que esse "eu é fragmentado, esparramado até seu desaparecimento" (LEVY, 2011.p. 50). Composta por relatos que abordam os deslocamentos tanto geográficos quanto discursivos, cada vez mais intensos, a escrita caiofernandiana implica numa linguagem em que "o movimento da palavra encontra-se em seu mais alto grau de liberdade" (LEVY. 2011. p. 50), que por sua vez implica a noção de transgressão não como clausura, no entanto, como abertura. Por essa ótica, a noção de espaço de deslocamento sugere um terceiro espaço, um espaço intervalar entre o estrangeiro e o mundo; aquele "estrangeiro a toda possessão, sem posses nem moradia, aquele que por definição é estranho ao eu" (LEVI, p. 45). Dessa forma, fica evidente que o espaço procurado é aquele sugerido por Silviano Santiago (2000, p. 83), o lugar de transgressão das literaturas produzidas nos trópicos.

A linguagem que muitas vezes escapa à representação; que muitas vezes se esquiva e provoca uma dispersão com relação ao sujeito é o que constitui a escrita desse autor. Além de capturar imagens das dependências culturais e econômicas, essa escrita não raramente se posiciona como uma literatura de atitude afirmativa capaz de se autoconhecer como valor diferencial, como a escritura que reformula conceitos etnocêntricos, enfraquecendo a ideia de pureza e autenticidade. Os significados não são tão estáveis e claros quanto a sua vontade de indeterminar suas intenções particulares. As descrições, as simplificações, as expressões tomam outro rumo na obra desse escritor.

Quem será o estrangeiro para CFA? Esse questionamento abre um vácuo histórico, segundo o qual a obra literária passa a ser plurissignificativa. São os olhares deslocados que produzirão a diferença. Entre recusa, aprendizado e negação; reação obediência e resistência, os rastros, deslocamentos e os movimentos de desterritorialização se realizam como condição primordial da escritura caiofernandiana. Com isso o autor desestabiliza o significado de sua própria escrita literária articulando sua heterogeneidade e seu hibridismo quando foge das construções monolíticas da realidade e da língua técnica e demagógica publicitária que a sociedade impõe.

O NOMINALISMO E A RECUSA DA MULTIPLICIDADE: AS CLAUSURAS DA CRÍTICA GAY

"[...] as boas maneiras de ler hoje, e chegar a tratar um livro como se escuta um disco, como se olha um filme ou um programa de televisão, como se é tocado por uma canção: todo tratamento do livro que exigisse um respeito especial, uma atenção de outra espécie, vem de uma outra era e condena definitivamente o livre. Não há nenhuma questão de dificuldade nem de compreensão: são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convém a você ou não, que passam ou não passam. 'Pop' filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar" (Gilles Deleuze).

1. ESTUDOS CULTURAIS, VIRADA IDENTITÁRIA, CRÍTICA GAY, CLAUSURA DA CRÍTICA GAY

1.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO

Este primeiro capítulo, "O nominalismo e a recusa da multiplicidade: as clausuras da crítica gay" abordará de que forma a literatura de Caio Fernando Abreu apresenta os seus enredos e compõe seus personagens, partir de outras maneiras de ser, fazer e agir, que não cabem na clausura de uma identidade dominante, mesmo que esta se faça presente, contudo de maneira minoritária. Dessa forma, a obra deste autor comporta várias multiplicidades, como também, além dos vários recursos intermidiais, aborda, por exemplo, a questão da memória em que há explícitos diálogos tensos de geração.

Em muitos contos, como em "Pedra de Calcutá", evidencia-se certo paradoxo da possibilidade da linguagem dar conta do tempo histórico, de processos semióticos ligados ao corpo, às afecções a-significantes que não acedem ou se recusam a aceder à linguagem.

Em "Estranhos estrangeiros", as ambiguidades do exílio se instauram a partir da construção de um narrador com uma pluralidade de vozes que configuram o espaço do literário na cena dos anos 70, insinuando uma dispersão temática e formal que impossibilita reduzir o mapeamento dessa produção a uma única questão. Assim, os personagens se apresentam com uma potência desagregadora, a partir do vazio que eles aglutinam, o que não quer dizer que essa literatura não admite nenhuma catarse. Ela ignora essa catarse, pois prefere enxergar o absurdo do ato de criação escriturária, como "uma forma afirmativa de enfrentar o vazio" (KLINGER, 2014, p.65).

Falar dessa multiplicidade presente na obra de Caio Fernando Abreu é levarmos em conta que a linguagem apresentada por ele efetua um descentramento por não se fechar em si mesma. Admitimos que ocorra um conflito de gerações, que não é apenas gay, é também de outros sentidos como mencionados acima. O gay é o devir que a comunidade de sentido da obra impõe. Tudo isso são processos semióticos que uma crítica identitária negligencia.

Por isso, neste capítulo, propomos não enveredarmos por nenhuma ideia de representação como definição do exercício crítico, uma vez que compreendemos a linguagem crítica como aquela que sugere possibilidades, nunca imposição de verdades. O crítico astucioso e polêmico compreende que "escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se silencioso como um morto, tornar-se o homem a quem se recusa a última réplica, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro" (KLINGER, 2014, p. 78).

Portanto, a proposta, neste capítulo, que recusa o nominalismo ao expor as multiplicidades presentes na obra de Caio Fernando Abreu, entende que o exercício crítico possibilita um diálogo transgressor, apoiado nas diferenças pela não aceitação do discurso totalizador calcado nas categorias de centro e periferia, contudo, baseado nos movimentos que a própria linguagem literária faz emergir. Sendo assim, poderíamos pensar a atividade da crítica sem o foco direto em seu tecido metonímico, que promove identidades negociadas a partir de uma única rede de significados. Ao invés disso, deve estabelecer "idas e vindas epistemológicas através do trânsito das culturas, dos textos, das geografias". E que esse movimento de abertura da crítica reconheça o "múltiplo", o "outro", a "diferença", sem "essencializá-lo" (GLISSANT, 1996, p. 99).

É a partir dessa abertura que os muitos mundos possíveis são semiotizados de uma maneira singular que apenas a literatura, autoengano metodológico, é capaz de fazer desse jeito, do jeito que a literatura faz, com toda tautologia possível, no sentido elencado por Huberman (1998, p.117), que é sempre uma ameaça do nome.

É necessária a escolha de uma perspectiva, de um enquadramento por parte da crítica. À crítica parece caber a função de assumir-se, cada vez mais, como um discurso avaliativo, a ponto de ele parecer sempre excessivamente circunstancial para embasar qualquer engajamento, deve, portanto, assumir-se como um discurso horizontal em relação ao literário, responsivo a ele, mas simultaneamente fonte de suas reflexões. Todavia, para que isso ocorra e para que os problemas da perda de força de uma avaliação crítica acerca da literatura sejam sancionados, é preciso que o campo da crítica se transforme. Essa proposta é o que fundamenta a nossa tese.

1.2 OS ESTUDOS CULTURAIS E A VIRADA IDENTITÁRIA

Os Estudos Culturais, quando trazem ao centro das discussões as questões relacionadas a gênero, etnia, cultura e sociedade, refletem diretamente a necessidade

desse campo teórico sair da teoria e inferir diretamente nas práticas sociais, demonstrando que o que foi pensado ou declarado cultural é na realidade um produto histórico e social. Assim, a proposta dos Estudos Culturais é entender como funciona a cultura; como é a operacionalização das produções culturais, como as identidades culturais se organizam e se constroem, tendo em vista os sujeitos e seus grupos sociais, numa sociedade heterogênea, comandada pelo estado, sob uma força da indústria midiática e suas relações internacionais.

Tomando como pressuposto teórico os Estudos Culturais, a crítica literária poderia observar que essa corrente teórica abrange todo campo cultural. Isso significa compreender que os estudos de literatura passaram a ser vistos como uma prática específica em todas as aberturas que a obra pudesse comportar. O estudo crítico em questão, ao enfatizar a questão da escrita e do sujeito, proporcionou uma virada que redefiniu a ideia de identidade, ao correlacioná-la com seus sujeitos e objetos. Isso se deu porque parte dessa crítica que valoriza o leitor e a escrita analisa as pluralidades das escritas pós-modernas, além do limite do fato literário, deste modo rompe com a tradição da mentalidade e da consciência do conceito de literatura.

A efervescência pós-moderna no trato do objeto literário decorreu de uma negação à modernidade. Isso porque na pós-modernidade há uma desconstrução que propõe, através de exercícios críticos de renúncia, uma ruptura das fronteiras entre teoria e literatura canonizadas na modernidade. Neste sentido, a perspectiva crítica se associa às experimentações do construto literário.

Na perspectiva moderna, a crítica se fundamentou em desvendar a essência da obra de arte para afirmar a identidade estética e material do trabalho artístico. Nessa vertente, a literatura era constituída pela materialidade da linguagem. O princípio da literariedade, segundo os formalistas russos, nesse sentido, era a atividade estruturalista de decomposição e recomposição do objeto literário que, segundo Barthes, “comporta duas operações típicas: desmontagem e arranjo”. A primeira se refere a “encontrar no objeto fragmentos móveis cuja situação diferencial gera sentido”, e a segunda, ao fato de que “o homem estrutural” deve descobrir as unidades do objeto e “fixa-lhes regras de associação: é a atividade do arranjo, que sucede à atividade de chamada” (BARTHES, 1970, p. 52-53).

Além de se preocupar com o objeto artístico em si, o modernismo literário elege o relativismo subjetivista que pensa o mundo como o lugar do individualismo. Esse princípio individualista ironicamente convive com a noção de impessoalidade artística, que se efetiva através do desapego autoral; Joyce e Woolf são exemplos clássicos desse jogo opositivo. Enquanto a segunda apresenta uma linguagem narrativa que traduz as intensidades da vida subjetiva, o primeiro apresenta uma estética que se afasta da autoria. Para T. S. Eliot (1993), essa oposição sobrevive a "um princípio de autocompletude da obra de arte modernista", ou seja: o conjunto que compõe a estrutura formal da obra. Assim, a literatura não é mais "a tarefa de retratar o mundo como conformidade a um corpo de preceitos estéticos" (ELIOT, 1993, p. 91), todavia requer do texto literário o conhecimento aliado ao domínio estético.

As manifestações artísticas pós-modernas retornarão ao princípio formal da obra de arte, no entanto progredirão para além desse princípio. Na obra de arte pós-moderna a experiência supera a forma, preenchendo a lacuna moderna de integridade formal. Neste sentido, o distanciamento entre cultura erudita e cultura de massa foi abolido, porque a obra de arte da pós-modernidade aglutina os valores do cânone artístico com os valores da cultura de massa.

A crítica, então, passa a enxergar o texto literário com suas diferentes vozes, registros, formas, gêneros, pontos de vista etc. Ela se apresenta com um novo enfoque, quando renuncia às visões autoritárias da linguagem e às formas de superioridade estilística. A crítica parasita, que faz acusações à obra e lhe debulha inúmeras explicações, cede lugar a um discurso crítico com uma percepção geral da linguagem em seu dialogismo social.

Nesse momento, surge uma crítica que parece negar a razão logocêntrica da linguagem, pois tenta perceber no discurso literário as suas distintas vozes paradoxais. Derrida, ao desenvolver seu exercício de metacrítica, constata que "a crítica não objetiva dizer a verdade sobre os textos que critica, mas usá-los como máquinas geradoras de novos textos" (DERRIDA, 2011, p. 21). A postura firme desse teórico requer a materialidade da linguagem, através do jogo textual entre os significantes, para ultrapassar o jogo discursivo e alcançar o além desse jogo: "Arriscar-se nada-querer-dizer é entrar no jogo e, sobretudo, no jogo da différance que faz com que nenhuma

palavra, nenhum conceito, nenhum enunciado primordial venha sintetizar e comandar, a partir da presença teológica de um centro" (p. 21).

Parece que a responsabilidade primordial dessa crítica e do conhecimento teórico é não compreender o representável na obra de arte, e sim enxergar o não-representável, a irrealidade da obra: "se a arte é real, é porque ela é a atualização de um virtual, e não a realização do possível. Ela sai do possível para enfrentar outros mundos [...]. Criar é alcançar um outro modo de pensar, uma nova maneira de viver" (LEVY, 2011, p. 114). A crítica pós-moderna abala o discurso de poder movido pela ideia de representação quando o deslegitima.

O limite entre a literariedade e a criticidade é o mesmo entre a ficção e o real, ou seja, torna-se inexistente. Entendemos, portanto, que ocorre uma interação entre crítica e ficção, a ponto dessa interação ser uma das características marcantes nesse período pós-moderno. Na análise das obras críticas dos autores modernos, a obra se torna moderna pela sua multiplicidade, coerência e consistência. Já na pós-modernidade, a análise de obra literária está sujeita a critérios particularistas. Isso implica afirmar que "sua heterogeneidade e indeterminação de princípio" (MOISÉS. 2009.p.188) não proporcionam conceitos solidificados que possam definir uma estética da literatura pós-moderna.

Enfim, o que se tem hoje de literatura não corresponde às premissas modernas. De acordo com Moisés (op.cit.), atualmente a análise dos textos literários é submetida a critérios de raça, gênero e classe. Há uma tendência de a Literatura desaparecer como disciplina independente e se integrar aos estudos culturais "em razão de abordagens ideológicas de grupos militantes: estudos de gênero (feministas, gays e queers); estudos pós-coloniais (a literatura produzida por ex-colonizados, nas línguas das ex-metrópoles); estudos "multiculturais" (os quais, na prática, são monoculturais, pois cada cultura quer manter seu compartilhamento, ou departamento- a manutenção da palavra raça, com sua carga ideológica excludente e seu ranço belicoso, é um triste indício)". Moisés conclui que a crítica literária está entre os limites da conscientização e da doutrinação. Portanto, há uma tendência ao ofuscamento da Estética em supervalorização dos problemas subjacentes ao campo literário. Para a autora, isso é muito arriscado, uma vez que compromete aquilo que se deve compreender como estética literária.

Não se trata aqui de negar os valores dos Estudos culturais nem suas contribuições, pois em comum acordo com Eagleton, também acreditamos que a literatura não pode ser analisada separadamente dos agentes que a estruturam. Como diz o teórico em questão, "a literatura é uma ilusão", e não podemos tratá-la separadamente de suas práticas culturais e sociais. Esses estudos são de inegável alcance e essencial à análise do mundo contemporâneo, todavia o modo superficial como eles estão sendo utilizados, nos parece danoso.

Ao propor o descrédito a significados de metanarrativas universalizantes, deslegitimando a ciência da sua condição de autoridade hegemônica, declarando o sujeito como provisório, celebrando sua mobilidade, sua fragmentação, propondo uma ética da mistura e do simulacro, o discurso na pós- modernidade propõe uma severa mudança de atitude cultural. Ao propor também o desencanto, a descrença no progresso da razão, nas grandes utopias, nos relatos totalizantes como os da igreja cristã, da política emancipatória, esse discurso instaura uma crise na ciência e sua relação com sociedade, pois ao questionar a legitimidade do discurso científico e propor que a ciência produz indicadores e não verdades absolutas, ele inaugura o período das indefinições, da perda de limites, da fluidez, da coexistência de valores e estilos, da pluralidade de papéis e, sobretudo, inaugura uma redefinição da objetividade.

A crítica está a partir de então, condicionada pela historicidade. Há, nitidamente, uma contestação do significado daquilo que é real – desordem e perplexidade; uma contestação do poder – micropolíticas do doméstico; não há uma causalidade linear e única, mas uma multiplicidade oriunda do cotidiano. Nesse quadro há uma relação entre natureza unida à cultura, uma aceitação das "identificações mútuas" e a compreensão das verdades às quais aderimos sucessivamente. Como se nota, o discurso pós-moderno oriundo dos Estudos Culturais questiona os valores de definição da alta cultura e questiona, sobretudo, o paradoxo existente entre civilização e cultura.

Não resta dúvida de que os estudos culturais nos proporcionaram um grande impacto no estudo das articulações entre as relações sociais e a cultura, sobretudo, nos propiciou um repensar acerca do conceito de identidades, desmitificando o estudo da cultura central com base no "enraizamento econômico-político da cultura por meio de uma leitura genealógica", nos libertando das arcaicas concepções centralizadoras da cultura, bem como da visão de hegemonia cultural, ao centrar os debates teóricos na

ideia de que a cultura se transforma cotidianamente e que o dinamismo desses estudos se constituiu na “renovação de objetos e questionamentos”, tratando a cultura não mais como objeto de “devoção ou de erudição”, contudo, “questionada em seu relacionamento com o poder” (MATTELART e NEVEU, 2004, p.92).

As duas primeiras gerações de pesquisadores desses estudos aplicaram aos seus trabalhos intelectuais o forte compromisso contra a ordem social na esperança de significativas mudanças na sociedade, apoiando-se em uma “forte sensibilidade aos desafios sociais semeados pelo efeito-gueto do mundo acadêmico” (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 92), e trouxeram para o cerne das discussões acadêmicas uma interdisciplinaridade fecunda que eliminou as fronteiras entre análise literária, sociologia, etnografia, entre outros saberes, ultrapassando o estruturalismo limitado ao estudo da decodificação textual.

Os Estudos Culturais mostraram que a compilação de significados versus significantes vive em constante processo de mutação, desviando-se para uma nova forma de situar-se e produzir-se constantemente, enveredando por novos caminhos conceituais, nos permitindo repensar sobre os novos sujeitos e refletir que essa metamorfose é possível, a partir das intervenções do cotidiano, e que tais intervenções pressupõem reconstruir-se, e que toda essa reflexão é oriunda da contestação da tradição e da nova maneira de entender a cultura na contemporaneidade, “trata-se de uma virada semântica notável que dá notícia de uma intensa transformação social” (CEVASCO, 2003, p. 10).

Para Mattelart e Neveu (2004), compreender o processo de metamorfose pelo qual passa toda sociedade é perceber a amplitude de cada cultura num sentido pluralizado. É entender a cultura em seu aspecto mais amplo e colocá-la como promotora de identidades das nações que se fragmentam em subdivisões culturais de pequenos grupos em diferentes espaços. Espaços esses que assumem posturas políticas contestadoras, a partir da não aceitação de que grupos marginalizados não assumam as relações de poder estabelecidas por uma padronização cultural. O objetivo deste estudo é, antes de qualquer coisa, entender as transformações do conceito de cultura na última década do século XX, por em questionamento tanto os modos em que a cultura funciona em plena globalização como os perigos de enxergar a sociedade reduzida a uma lente de reflexos culturais que conduza ao esquecimento de que todas as sociedades são regidas

por processos econômicos e políticos e não apenas estão reduzidas ao que a grande mídia oferece para nos manipular.

Ora, vincular os novos saberes a uma nova análise com o apoio das transformações sociais e culturais é, no mínimo, inovador. Um dos precursores dessa nova teoria, Raymond Williams, no seu livro "Cultura e Sociedade", concentrou-se em um exame minucioso sobre o conceito de cultura, sociedade, indústria, classe e arte, aliado à mudança de significado em suas terminologias com a consolidação da Revolução Industrial até 1950. Para o crítico, tais mudanças semânticas "desencapsulam e informam reações às intensas mudanças sociais" (MATTELART E NEVEU, 2014. p.14).

Dessa forma, o estudioso da cultura e o crítico cultural não devem ser encarados como os salvaguardadores do campo do humano, como queria nos fazer crer Matthew Arnold, mas nos fazer entender que a cultura é um campo aberto à contestação e reapropriação e não um campo dado e estático. Williams questionou a nomenclatura cultura e civilização e desmontou sua dicotomia estruturante. Para ele, "os bens culturais são resultados de meios também eles materiais de produção [...], que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas" (MATTHEW E ARNOLD, 2004. p. 23). Assim, os Estudos Culturais se preocuparam em questionar que definir cultura é penetrar no modo de vida de cada sociedade. A cultura, como vasto campo de estudo e intervenção, foi o palco de questionamento para a formação dos Estudos Culturais.

Do mesmo modo que em outras formações intelectuais, os estudos culturais não devem ser reduzidos ao incessante trabalho teórico de algumas personalidades intelectuais, como seu trio fundador, que na realidade são quatro: Williams, Hoggart, Thompson e Hall, mas, sobretudo, pela consolidação de uma nova problematização no que se refere "às dinâmicas sociais que afetaram vastas frações de gerações nascidas entre o fim dos anos de 1930 e meados dos anos 1950" (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 49). É um boom do repensar a cultura e redescobrir as culturas locais e nacionais e suas variadas formas de articulações. Apesar de não ser novidade o olhar voltado para as questões culturais em diversos momentos da história, a inovação desses estudos foi entender os processos organizacionais e reorganizações das sociedades e

suas tensões oriundas da nova visão intelectual baseada nas sequelas da segunda guerra mundial. Mattelart e Neveu (2004) qualificam essa virada teórica como:

> Um paradigma de um questionamento teórico coerente. Trata-se de considerar a cultura em sentido mais amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais. Mesmo que ela permaneça fixada sobre uma dimensão política, a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder (p. 13-14).

Os estudos culturais, como foram explicitados, constituíram-se em analisar e compreender as metamorfoses conceituais de cultura na metade do século XX, refletindo sobre o estudo de o campo cultural se engaja em um projeto de mudanças sociais que rompe com a ideia de cultura hegemônica que leva à construção de uma cultura comum. É uma proposta, como aponta Cevasco, "é uma resposta em termos de projeto intelectual às modificações que marcam a sociedade". De acordo com a pesquisadora, o precursor dos estudos culturais, Raymond Williams afirmou que essa teoria "pode ter um grande futuro se desde que mantenha sua conexão com um projeto político de mudança social" (CEVASCO, 2003, p.156-158).

Entretanto, como nos alerta a autora, em vez de questionar as próprias categorias do pensamento hegemônico, "alguns teóricos desse novo pensar paralisam a ação ao se deter em níveis cada vez mais abstratos de pensamento, até que se distanciam tanto da realidade que perdem qualquer contato com ela" (CEVASCO, 2003, p. 162). É nesse momento que os estudos culturais detêm um discurso paradoxal, uma vez que desconstroem tudo e nada propõem. Essa falta de objetividade das teorias culturais voltadas exclusivamente ao academicismo vem apresentando um estudo pouco criterioso e organizado.

Outro agravante é a avaliação feita pelos estudiosos acerca das relações entre cultura política e organização social de alguns grupos. O fato de esses teóricos manterem certo distanciamento crítico acerca de seus objetos de estudo e se afastarem da política e dos movimentos sociais, tratando a teoria de forma distanciada da realidade, promove a instabilidade do objeto de estudo específico e certa incoerência entre os discursos de seus autores. Pois, a partir do instante em que a teoria não é aplicada à realidade ou trabalhada de forma objetiva; ou a partir do momento em que

“os estudos culturais permitiram tomar distância da pesquisa administrativa, enquanto o funcionalismo ou o simples livre exercício da pesquisa quantitativa” (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 138), o discurso teórico passou a apresentar “uma onda de trabalhos russos cheirando a naftalina de um empirismo versão anos 1950” (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 138). Essa nova perspectiva teórica abriu uma fissura para a despolitização desses estudos.

Como nos faz lembrar Eagleton (2000, p. 18), a falta de clareza e objetividade nas abordagens teóricas culturais, sobretudo aquelas associadas a determinadas correntes pós-modernistas, se deu devido ao fato de determinados pesquisadores se manterem imparciais mediante os fenômenos sociopolíticos e culturais.

De qualquer forma, para Mattelart & Neveu, o ponto nodal dos Estudos Culturais é entender que a cultura de determinado grupo funciona como contestação da ordem social ou, ao contrário, como adesão às forças de poder. As pesquisas no campo desses estudos têm como objetivo entender o processo de metamorfose da noção de cultura e questionar os modos como ela funciona em plena era da globalização. Para esses estudiosos, o ensino de Literatura busca compreender toda a cultura em suas várias conexões, sem rejeitar qualquer manifestação cultural.

Nessa perspectiva, reconhecemos que a crítica gay evidencia o processo de culturalização como fator preponderante na contemporaneidade. Ela também é responsável, em parte, para que entendamos que esse processo não pode ser encarado, simplesmente, como “despolitização”, “alienação” (GIROUX, 2003, p.45).

1.3 A CRÍTICA GAY E OS ESTUDOS CULTURAIS

Ao introduzir a discussão de uma análise do texto literário voltada para as questões homoeróticas, a crítica gay reconhece e luta pelo reconhecimento da heterogeneidade das relações, quebrando assim, o conceito da matriz heterossexual imperante nas relações de ordem sexual. Com isso, ela direciona o pensamento que concebe a cultura como espaço de disputa e de poder. Assim, a luta por este espaço

envolve não só a demanda cultural ou simbólica, mas, sobretudo, envolve outras dimensões, como por exemplo, as de gênero e classe social.

Diante dessas explicitações, observamos que quando a crítica gay adotou a perspectiva dos Estudos Culturais por entender as minorias sexuais em sua multiplicidade, considerando todas as formas de sexualidade, ela também contribuiu para a negação dos discursos hegemônicos na cultura dominante ocidental, uma vez que abriu possibilidades para novos entendimentos e novas reflexões acerca das construções literárias contemporâneas.

Sem dúvida que a crítica, ao reconhecer a figura do homossexual como protagonista de dada literatura, promoveu um forte avanço e foi uma conquista de muita luta. Com isso, ela fez eclodir as mudanças de representações nos livros literários. Afinal, a autoria e o protagonismo das narrativas estavam sempre a cargo da matriz heterossexual girando em torno do homem branco. É mérito dessa crítica também compreender que as relações afetivas heterossexuais, que compõem grande parte do cenário da literatura, são aceitas como verdadeiras e legítimas, e não se questiona a origem sexual de seus escritores, enquanto que as relações homoafetivas são vistas como desvio da norma, e se sugere que seus escritores, por serem representantes dessa minoria, só escrevem para ela.

As contribuições das pesquisas que envolvem o homoerotismo serviram para um alargamento dos estudos de textos literários, porque trouxeram ao cerne da discussão a possibilidade de uma leitura apurada do texto literário de temática gay, evidenciando as condições dos personagens gays, ao interpretar a maneira como eles reivindicam positivamente o lugar "marginal" que lhes é assinalado. A crítica gay acredita que a literatura dessa geração apresenta um debate político em favor da liberdade do sujeito, da igualdade entre os gêneros, das novas formas de conceito de família, dentre outras situações que ela defende. No entanto, como nos alerta o pesquisador Denilson Lopes, as questões da sexualidade não podem ser reduzidas "à alienação e ao enrustimento", pois:

> Pensar a sexualidade e a afetividade implica discutir formas de adesão a projetos coletivos e temas que transitem para o conjunto da sociedade civil, como a tentativa de militantes brasileiros de incluir mais decisivamente o preconceito contra homossexuais no espectro da

> luta por direitos humanos fundamentais, dentro de uma sociedade mais justa para todos (LOPES, 2002, p. 29).

Como Lopes compreende que a sexualidade não pode ser reduzida à alienação, entendemos também que pensar o texto literário pela condição sexual de quem o produziu e pela orientação sexual de seus personagens é engavetar a obra num gueto ideológico das patrulhas que transformam os acontecimentos corriqueiros em programas de exclusão. Com esse pensamento sem pretensão de rotular, mas rotulante, a crítica gay dá brechas para questionar a própria função da crítica, em razão de repensar se a crítica e, consequentemente, a teoria literária devem adotar um sentido representativo no trato com o texto literário contaminadas com as antigas representações:

> Acreditamos que os contos de Caio Fernando Abreu representam o impacto de algumas das experiências poéticas da sexualidade e afetivas dos sujeitos gays, ao atribuírem um forte componente político as próprias existências dos protagonistas e sugerirem uma ampliação sobre as possibilidades de ser e de viver de outros personagens que afeta sensivelmente os destinos das relações e desestabiliza as certezas, e as convenções culturais, instaurando novos horizontes como possibilidade e invenção (NETO, 2011, p. 100).

Ao fornecer ao texto literário um significado sobredeterminado e inadequadamente pressuposto, a crítica gay assume uma correlação entre as diferentes elaborações de homossexualidades, cuja semelhança com termos atuais não podemos tomar como protótipo. Assim, a compreensão crítica produz uma continuidade, a partir do que é pressuposto incerto, revelando na superfície textual uma identidade sexual do texto ou do autor.

Observamos que estas tentativas de conferir referencialidade ao texto literário produzem uma ininteligível confusão, cuja única coerência se torna a homossexualidade angustiante de seu autor: “algo precisa ser dito a respeito de Caio Fernando Abreu para que compreendamos o processo de configuração homoerótica na sua ficção: a elaboração de sua própria vida como uma obra de arte pessoal determina sua prática de escrever” (NETO, 2011, p. 101), e isso causa simplificação e homogeneização do homoerotismo.

A questão da crítica estranhamente implica que, uma vez que se tenha desvendado o segredo da condição sexual de um autor, não existe mais nenhum caminho a trilhar na sua obra, pouco trabalho a compreender. É o que percebemos nas análises da crítica gay acerca das narrativas de Caio Fernando Abreu. A fascinante obra

de Caio Fernando Abreu demonstra, pelo menos em parte, claramente o oposto, mesmo que em algum momento, muitas de suas narrativas perpassam por uma questão incessante. Questão essa que ultrapassa o lamento conservador de que a liberação da comunidade gay desmitificou a figura do homossexual no texto literário. O que compreendemos acerca dos textos desse autor é que eles não podem ser lidos apenas como grotescos relatos de desejos dessubliminares. Em entrevista ao *Estadão,* o autor conta que;

> Quando o livro "Morangos Mofados" estoura, e é um sucesso, Caio Graco, da Brasiliense, vê ali um nicho interessante, e quer repetir a dose. Pede a Caio: — Ei, por que você não escreve outro livro na linha sexo, drogas e *rock'n'roll?* Caio ficou ofendidíssimo. Imagina se ele ia se entregar desse jeito ao mercado. Tão ofendido ficou, que não só saiu da editora, como escreveu um livro totalmente diferente de *Morangos mofados.* Era o *Triângulo das águas,* o livro que pouca gente entendeu (CALLEGARI, 2008, p. 97).

Os argumentos da crítica acerca da intensa e complexa relação da sexualidade com representação no texto literário produzem dificuldades acerca do significado do objeto de desejo homoerótico na literatura, uma vez que podemos idealizar esse desejo como balizador da compreensão da obra e, mais ainda, como propagador da identidade homossexual, assegurando assim, seu significado fechado numa única chave de interpretação. A questão aqui é pensarmos que a sexualidade não mantém nenhuma relação com a criatividade do autor.

Mas, ao contrário disso, a crítica gay elege a sexualidade como um determinante tão necessário do significado, que os atos sexuais são constantemente analisados e elevados ao topo de qualquer análise oriunda dela. Parece que a emancipação do homossexual na literatura, através dos pressupostos da crítica gay, levou à ruína de sua arte. Diante das considerações apontadas até aqui, podemos inferir que a posição da crítica gay é tendenciosa e ambivalente, porque ela se constitui de uma escrita caracterizada por um fechamento de objeto que ao mesmo tempo é linguagem e coerção.

Há um novo olhar com outra intenção que não se resume àquela própria da linguagem de análise do objeto. Neste sentido, o crítico deixa se posicionar diante do objeto literário e negligencia que a unidade dos signos está penetrada por zonas fronteiriças de resistência ao próprio estatuto identitário que pode caracterizar a escrita literária. É tarefa do crítico perceber que são as situações, além da literatura, atreladas às

dimensões do poder e aliadas a uma análise superficial, que podem formar uma identidade pré-estabelecida acerca de determinada linguagem literária. Como nos alerta Giroux: "a administração da diversidade é precisamente um meio de preservar e fortificar as relações de poder baseadas em classe, gênero e raça, de fato, e que tal disciplinamento da diversidade é uma estratégia para um controle mais exaustivo [...] que define um grupo como uma comunidade" (GIROUX, 2003, p, 79).

Por este ângulo, a crítica gay é tão classificatória e representativa quanto a crítica da tradição, pois privilegia a denotação, o referencial e o descritivo, e em função disso o fluxo e o devir se perdem. O descritivo no texto literário "nunca é uma réplica de alguma coisa, mas sim um modo de construir e transmitir um significado e determinar uma classificação de alto e baixo, belo e feio, velho e novo e assim por diante" (MORETTI, 2007, p.135). Por exemplo, a palavra "homoerótica", frequente na crítica gay, não tem um sentido neutro do dicionário, uma vez que faz referência a um momento histórico pelo qual nossa crítica literária contemporânea vem passando.

A crítica gay, ao propagar uma identidade representante de uma margem que já não é mais margem, tornou-se rapidamente uma linguagem crítica de valor estabelecido. Esta não visa mais propor algo fronteiriço e mutável em termos de identidade, não propõe uma leitura rizomática do texto, uma intensidade, um devir-gay, ao invés disso, ela atribui uma qualidade específica à análise da descrição, seja conferindo-lhe o título de uma interpretação da simbologia do texto, seja instituindo-lhe protótipos:

> A abrangência de leitura e análise da obra de Caio Fernando Abreu em período tão longo pretende insistir em um projeto estético do escritor que ganha força, a partir do emprego e reaparecimento das características estruturais, consistindo na repetição continuada de uma operação que procura trazer à tona a problemática das relações homoeróticas masculinas em diferentes contextos e situações (NETO, 2011, p. 102).

Dessa forma, transforma-se numa crítica que, por ser dotada de um teor classificatório do ser e do poder, assume o discurso de nominalizador da escrita literária. Esse discurso, que reduz a obra apenas a uma escrita de caráter homoerótico, sob o argumento de que seus personagens são sempre solitários, indicadores de relações amorosas com fechos negativos, amargurados, solitários e perdedores, nos leva a afirmar que essa leitura se fecha numa representação estereotipada da condição sexual do indivíduo. É como se a solidão, a amargura, as relações amorosas mal sucedidas só

pertencessem ao universo gay e o universo da matriz heterossexual fosse isento disso. Com isso, não há ocorrência do devir-gay, tão urgente como mencionado anteriormente, o que há é uma tentativa de essencializar e fechar a obra com análises superficiais que criam estereótipos de identidade.

Neste sentido, a crítica gay não traduz a multiplicidade da escrita de Abreu. Escrita essa que vive dos rastros dela própria, em que aparenta um lugar comum, mas submerge a ele como explicitado anteriormente. Com base nisso, a crítica pode traduzir os rastros dessa escritura, ao evidenciar menos os temas e mais o modo como a sociedade se apodera deles para transformá-los em referências que conduzirão à normatização. A função da crítica, nesse sentido, é observar que a literatura recompõe modos de subjetivação artificialmente se refazendo e se resingularizando; ela não apenas transmite mensagens, mas cataliza operadores da existência humana suscetíveis de consistência, persistência e mutações. Observe o trecho abaixo:

> Naquele verão, quando a Mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana conosco na casa da praia alugada, eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pêlos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos (ABREU, 1988, p. 125).

Neste conto, “O pequeno monstro”, verificamos que sob a fala e a escrita, a linguagem utilizada pela família revela palavras de ordem que resultam em agenciamentos de uma máquina política a operar os signos internamente. Se partirmos da concepção deleuziana acerca do ato político, veremos que ela se define “como ação que transborda o que tradicionalmente se caracteriza como esfera pública”. De modo que uma relação informal entre pais e filhos se constitui em fator de criação e transformação de regimes de signos, estabelecendo, dessa maneira, os processos de singularidades regidos pelos processos de subjetivação operacionalizados pelos regimes de signos dominantes (relação familiar) e esses regimes, muitas vezes, se revestem em forma de escravização do próprio sujeito em seu processo de singularização, pois ele se torna escravo de si mesmo.

É pela meticulosa construção de uma linguagem própria, que o pequeno monstro de uma cidade do interior, pelo excesso de lucidez, traça o perfil de seus agenciamentos sobre o rito de passagem da sua adolescência. É impossível não reconhecê-lo em todas "aquelas frustrações típicas da idade" como quando o garoto se olha no espelho e vê seu corpo transformado, sua cara cheia de espinhas e repete para si mesmo: "Pequeno Monstro, Pequeno Monstro, Pequeno Monstro" (ABREU, 1988. p. 126).

Ocorre nesta narrativa uma produção de singularidade. O sujeito narrador se vê envolvido num campo subjetivo complexo, vinculado ao seu contexto familiar, repleto de costumes, regras, convenções e práticas.

Este processo de construção dessas singularidades do adolescente no desenrolar da trama é marcado pela atribuição de um nome próprio ambivalente dado ao protagonista ("pequeno monstro"). Fato este que se constitui como componente importante à construção daquilo que o singulariza, caracterizando-o não somente como um ser em processo transitório, como também, delimitando seu espaço provisório no seio de sua família. Neste sentido, a família, além de produzir subjetividades, garante o controle social sobre o desejo do outro.

A ambivalência do nome próprio proporciona a quebra da unidade linear. Em tempos pós-modernos, além dos problemas a partir de perturbações físicas, as práticas linguísticas e os juízos morais são grandes portadores das condições subjetivas do indivíduo. Diante desta reflexão e associando-a ao conto analisado, em que condições os pais atribuem ao filho adolescente a propriedade de "pequeno monstro"? Podem existir variados agenciamentos que contribuem para a cadeia semiótica que o nome "pequeno monstro" carrega.

Como podemos observar, a nominalização conferida ao protagonista é um agenciamento que interfere em sua prática cotidiana, pois ele fica "encurralado", preso às exigências, num processo de subjetivação. Entretanto, é a própria família, com a chegada do primo distante, que o conduz a um processo inacabado de subjetivação. Neste sentido, ela possui dupla função: escraviza-o enquanto o liberta. Há um caráter ambíguo da obra de Caio Fernando Abreu.

Assim, a família se constitui como agenciamento maquínico. E enquanto constituída como instituição privada moderna, ela é atravessada por regime semiótico misto em que a palavra de ordem é sentença de morte, mas também é estado de variação contínua:

> [...] não suportava ninguém por perto. Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo normal vai e um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom - isso já é dose suficiente para um verão [...] De repente meu primo diz: - Eu sou teu amigo. Parei outra vez de me sentir monstro. Nunca ninguém tinha me dito isso antes. Foi aí que as coisas começaram a acontecer muito depressa, me deu vontade de rir, comecei a falar sem parar (ABREU, 1988.p. 128).

O trecho citado mostra claramente que enquanto "pequeno monstro" significa para os pais um regime semiótico de "veredicto", para o primo "pequeno monstro" significa justamente o oposto: um grito de alarme ou uma mensagem de fuga. Mas não significa afirmar apenas que a fuga é uma simples palavra de reação à palavra de ordem; ela está compreendida como o outro lado da moeda de um agenciamento complexo em que culmina que tudo neles, pai, mãe, filho e primo é excesso.

Por isso, um mergulho mais profundo na obra de Caio Fernando Abreu pode justificar que o julgamento ou pertencimento desse escritor como representante da literatura gay se compõe majoritariamente pela leitura precipitada de uma crítica que ainda se encontra envolvida com forte militância afetiva das discussões homoeróticas. Entendemos que os escritos literários de Caio Fernando Abreu trouxeram para o contexto da literatura brasileira contemporânea, a figura do homossexual de forma atuante e protagonizadora. Aqui, não pretendemos negar os relativos méritos desta leitura, mas, sobretudo, faz-se necessário evidenciar suas limitações, suas clausuras que acabam por impedir o próprio avanço político que a crítica gay quer dar, pois se avizinha ao estigma. Outro ponto negativo da crítica gay é o reducionismo a que o próprio gay é submetido. Na verdade há um duplo reducionismo: 1) o da obra a serviço da identidade gay e 2) do gay como exclusivamente gay.

Em razão disso, não se justificam as leituras pré-estabelecidas da crítica gay em torno da obra de CFA, tentando engavetá-la numa chave de leitura, ainda que isso possa ser visto como uma forma de militância homoafetiva que procura seu espaço legítimo na literatura e na sociedade de forma geral. Rostificar personagens tão diversas e deslocadas, como também rostificar uma estética literária que promove certo vocabulário, é no mínimo cerceador.

Este autor é muitas vezes considerado pela crítica como um escritor que melhor representou a geração 70, por assumir em sua escritura uma postura rebelde e por se colocar à margem de uma sociedade conservadora e preconceituosa. Homossexual declarado, o autor foi compreendido por muitos como a voz do movimento queer, fato este que resultou em uma análise crítica de sua obra de caráter superficial, pois priorizou apenas esse aspecto em sua vasta produção.

Ao se voltar para a análise das condições sexuais das personagens, que transitam os espaços das narrativas desse escritor, a crítica não estimula o debate no qual conclame uma problematização revigorada da questão da memória e da identidade, além da abordagem da multiplicidade que marca essa obra. Tal problematização solicita reflexões políticas e ético-estéticas, pois a literatura é uma forma de criação, não somente um reflexo da realidade:

> O que denominamos como emergência de uma "consciência histórica dotada de uma identificação imediata a sua diferença sexual" pode ser, hoje, alargada na medida em que a investigação teórica a respeito das relações entre a cultura e a identidade homossexual precisou desenhar um conceito eficaz que lhe desse mais contornos definidos: o conceito de "homocultura" (LUGARINHO, 2004, p. 27).

De acordo com Lugarinho, os textos que tratam diretamente com a questão da homocultura estão sempre relacionados à orientação sexual, no entanto, ainda existem parcos estudos acerca deste tema. A crítica literária ainda é resistente às discussões de gênero e identidade, por isso que são poucos os discursos que argumentam em favor da homocultura. Segundo esse crítico, é urgente essa investigação teórica, uma vez que o conceito de homocultura deve ser melhor definido.

A postura crítica de Lugarinho tem como argumento tornar visível a produção literária que tem como tema principal o homoerotismo. Para ele, a crítica deve articular o seu discurso, pondo em destaque a representação das identidades de gênero e homossexualidades numa perspectiva política, sem, contudo, reduzir o valor estético da obra literária. Mas será que o texto literário pode ser reduzido aos liames da representação? Pelo que foi explicitado até o momento, podemos inferir que o texto literário não pode estar confinado à ideia de representação, pois "representar significa conter a semelhança da coisa a ser conhecida" (SPHÖPKE, 2012, p. 39). Então, a discussão sobre identidades fragmentadas, um dos pressupostos da crítica gay, não passa do mero campo da representação e cai na armadilha da razão clássica que nos

condiciona a entender as coisas em partes, e nunca como um todo. Neste sentido, representar é generalizar, e consequentemente, não apreende o que existe de distinto em cada indivíduo, o que existe de singular em cada objeto.

Parece-nos que essa parte da crítica que se apoia na ideia de representação, detentora de verdades provisórias, não se deu conta de que está instaurando identidades, mesmo que provisórias, sob o manto do estereótipo. Tal instauração vem transformando o conhecimento epistemológico, que deveria apresentar-se flexível e mutável, numa via de mão única. Tal fenômeno, no mínimo, é paradoxal, uma vez que ao se apoiar nos Estudos culturais (proposta teórica que politiza o debate e conecta tudo à vida das pessoas), essa parte da crítica não leva em consideração que essa conexão com a vida tem como consequência modificar os fechamentos apriorísticos.

Ao politizar e observar do ponto de vista das minorias, os Estudos Culturais acabam por criar uma nova grade de valores, cuja consequência é inclusive a crítica da "razão estética"; a crítica dos pressupostos esteticistas de um Adorno sobre a cultura de massa, por exemplo. Se o crítico não pode preencher ou traduzir a obra, mas apenas lhe conferir certo sentido, parece ambíguo, nessa altura da efervescência dos Estudos Culturais, que o exercício crítico seja tomado pela velha discussão acerca do sujeito e suas identidades.

Se tivermos que pensar em identidades, façamos com ideia de que ela não é fixa, mas processos em atualizações. Dessa forma, as identidades são produzidas por jogos discursivos e todo processo de escrita, seja ele literário ou não, é maquínico, pois possibilita uma desconstrução do texto, uma vez que cria novas relações, ou novos agenciamentos resultantes em uma rede de contatos com outras concepções que, por consequência, formam outras definições.

A ideia de agenciamento nos permite entender que a Natureza é uma fábrica, e diferente da ideia de que ela nos foi dada, essa natureza acontece sempre. Assim, se a natureza não é algo dado, no entanto um real que não para de se construir a si mesmo, tudo que o compõe e dele faz parte não para de se produzir também. Isto posto, permite que compreendamos que a natureza humana também não é natural, também não podem existir objetos, ideias nem valores universais imutáveis. Desse modo, o sujeito e tudo que o cerca estão em processo constante de modificação e produção de si nos devires,

tempos e movimentos que atravessam a existência desse animal "racional" que se auto intitula homem.

Agenciar é fazer acontecer duplamente. De um lado, remete às modificações corporais, como nossas ações, desejos e paixões ou estados de coisas que efetivam um fato. Por outro lado, remete às modificações alheias ao sujeito (incorporais) ou atos que efetivam o fato incorporal associado a um "regime coletivo de enunciação". Logo, os agenciamentos maquínicos são as máquinas sociais, a ligação entre corpos humanos, animais e cosmos e se referem a um estado de mistura e relações entre os corpos e as sociedades. É importante ressaltar aqui, que não é possível separar corpo social do corpo de natureza, pois ambos constituem um só corpo de multiplicidades. Então, o agenciamento maquínico é essa relação que se constrói entre os corpos, como vimos no exemplo do conto "O pequeno monstro", que tem a família como agenciamento maquínico construtor e desconstrutor do corpo-máquina-adolescente-pequeno-monstro.

O conceito de agenciamento nos permite "fazer uma leitura do social desde o desejo, fazer a passagem do desejo ao político, nos quadros dos modos de subjetivação" (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p. 16). Por isso, tratar a obra de CFA pensando nos agenciamentos que a atravessam, é uma proposta capaz de revelar além dos pressupostos implícitos que toda obra carrega.

A literatura de Caio Fernando Abreu é composta de uma estética que não aceita rótulos, tampouco, especificações. É uma literatura que deve ser considerada em seu deslocamento de instabilidade escritural.

Entendemos que em Caio Fernando Abreu a vida cotidiana é territorializada e passa constantemente pelos movimentos que a transformam. Isso diz respeito tanto às relações entre os corpos/personagens e à sociedade, quanto à máquina de expressão desse escritor. Ao associarmos a noção de território aos pressupostos da crítica gay, compreenderemos que ela se apropria do discurso legitimador da identidade homoerótica na literatura de CFA para promover um modo de subjetivação fechado sobre si mesmo. A ilusão da representatividade parece não reconhecer o engodo que se tornou a luta das identidades.

A crítica passou a utilizar a imagem das "minorias" como produto do discurso literário que estabelece diretrizes sobre o que seria uma literatura gay. A retomada do

senso de orgulho em eleger um cânone literário gay nega a militância homossexual, uma vez que tais textos são analisados com a pretensão de reproduzir as especulações da homossexualidade, através do olhar pré-estabelecido de caráter heteronormativo, enviesado por uma moral e consciência que contribuem para estabelecer identidades estereotipadas. O caráter redundante dessa crítica é enfatizar o aspecto espetacularizante de que a literatura gay dramatiza as relações interpessoais, a partir dos conflitos de aceitação perante o coletivo:

> É a partir dos anos 1960/1970 que se pode traçar um fio condutor entre obras homotextuais. Neste aspecto, Caio Fernando Abreu, logo no início de suas publicações, já retratava a loucura e o desencontro dos indivíduos, buscando mostrar não apenas a singularidade de suas loucuras, mas a conduta também insana daqueles que circundam seus protagonistas. Especificamente a respeito do trato com a sexualidade, pode-se pensar em Uma História de borboletas, que retrata um casal homossexual que vivia, até certo ponto, em harmonia. A aparente sintonia é quebrada quando André enlouquece, permanecendo sobre o telhado o tempo todo e retirando de seu cabelo pequenas borboletas, que admirava antes de deixá-las livres. Após ser internado, o outro percebe, aos poucos, que a loucura lhe fazia falta, findando também por enlouquecer e retirar de seus cabelos pequenas borboletas (BELINATO, 2009, p. 42).

O fragmento acima nos conduz a inferir que a prosa de Caio Fernando Abreu é composta por personagens que se desterritorializam e reterritorializam, por meio de devires e linhas de fuga que caracterizam cada história em que eles se encontram inseridos, formando uma dobra a partir do desenrolar de cada fato e relações de força existentes. Como André, vários outros personagens também se desterritorializam e retorritorializam. “Uma história de borboletas” é pontual em fazer aparecer as cartografias dos seus personagens protagonistas. Entretanto, essas cartografias não podem ser reduzidas a modelos de identidade como nos faz acreditar Belinato.

Não restam dúvidas que a história gira em torno de um casal homossexual, mas a loucura e as cartografias do desejo desses personagens não estão reduzidas às suas condições homoafetivas. Trata-se de “sistemas de conexão direta e de instâncias psíquicas” que definem a maneira pela qual esses protagonistas criam suas percepções de mundo. São maneiras a-significantes de compreender a dinâmica do mundo, porque eles não conseguem se integrar ao sistema de significação dominante. Quando André retira dos seus cabelos pequenas borboletas, está percebendo o mundo com outros modos de representação.

As borboletas apenas despertam a sintonia entre ele e o mundo. Ele não tira as borboletas de seus cabelos, tira-as do seu inconsciente enquanto desejo e esse fato se transforma em "desejo a todas as formas de vontade de viver, de criar, de amar, de inventar" (GUATTARI; ROLNIK. 1986. p.216) e de experimentar essa condição humana. Com as borboletas saindo dos cabelos, ele inventou um tipo de máquina exploratória de si mesmo que penetrou em distintas esferas da sua cartografia ao pensar sobre os acontecimentos que o envolveram.

Esse mal-estar que o invadiu não pode ser dito com palavras, por isso as borboletas semióticas a-significantes são a única forma de expor o mal-estar promovido pelas forças do ambiente em que esses protagonistas vivem e que são a própria consistência de suas subjetividades. A invasão, sem dúvida, forma novas combinações subjetivas que promovem as diferenças de estado sensível do narrador em relação ao estado que conhecia e no qual se situava antes de ser penetrado pelas borboletas a-significantes de André. No momento em que ele deixa André no hospício e é invadido por esse mal-estar, é como se ele estivesse fora do foco dele mesmo e reconquistasse um foco de constituição de uma nova figura:

> Atravessei devagar o pátio cheio de loucos tristes, hesitei no portão de ferro, depois resolvi voltar a pé para casa. [...], e aquele olhar dele estava me rasgando por dentro, eu tinha a impressão de que o meu próprio olhar tinha se tornado como o dele, e de repente já não era mais uma impressão. Quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse. Eram bichos brancos e sujos. Quando as transpassava, via o que tinha sido antes delas, e o que tinha sido antes delas era uma coisa sem cor nem forma, eu podia deixar meus olhos descansarem lá porque eles não se preocupavam em dar nome ou cor ou jeito a nenhuma coisa, era um branco liso e calmo. Mas esse branco liso e calmo me assustava e, quando tentava voltar atrás, começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas, e isso era ainda mais terrível. O que elas não sabiam de si era tão assustador que me sentia como se tivesse violado uma sepultura fechada havia vários séculos (ABREU, 1996, p.101).

É neste momento que o conto explora a dimensão do pensamento. De posse desse pensamento o personagem faz a travessia de seus estados sensíveis que, embora sejam reais, são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. Como afirma Guattari (1986), o pensamento, por este ângulo, está a serviço da vida em sua potência criadora; "inventamos um espécie de máquina exploratória que tenta penetrar diferentes zonas, diferentes campos; penetrar e ao mesmo tempo inventar, pois, ao longo do caminho, a

gente tem a impressão de desencadear certos encontros" (GUATTARI, 1986, p. 291). A narrativa alcança também uma dimensão ética, porque aquilo que define não é um conjunto de regras tomadas como valores em si para se chegar a uma verdade definitiva, isso significa afirmar que, embora aos olhos dos outros os protagonistas sejam loucos, há uma resistência desse significante – a loucura – que define as posições desses personagens, de modo que escutamos as diferenças que se fazem neles e percebemos seus devires a partir dessas diferenças: seus desassossegos que aos olhos deles não são loucuras, mas cartografias do mundo que eles criaram a partir desse mundo que tenta referenciá-los.

Porém, as certezas desse mundo são violadas e aquilo que era loucura passa a ser a singularidade desses indivíduos; eles produzem uma verdade sobre eles mesmos e sobre os outros: "começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas". Essa verdade sobre si e sobre o mundo resulta na quebra do sistema de verdades tomado como valor universal. O conto também apresenta uma dimensão estética, porque cria personagens que são a encarnação das diferenças que nos inquietam, colocando o próprio construto literário em questão:

> Além disso, eu tinha desaprendido completamente a sua linguagem, a linguagem que também tive antes, e, embora com algum esforço conseguisse talvez recuperá-la, não valia a pena, era tão mentirosa, tão cheia de equívocos, cada palavra querendo dizer várias coisas em várias outras dimensões. Eu agora já não conseguia permanecer em apenas uma dimensão, como eles, cada palavra se alargava e invadia tantos e tantos reinos que, para não me perder, preferia ficar calado, atento apenas ao borbulhar das borboletas dentro do meu cérebro (ABREU, 1996. p. 102).

Dessa maneira, o conto apresenta uma escrita e o seu "impoder de escrever". Caio Fernando Abreu nos faz refletir sobre a escrita literária com a presença do impensável ato da impossibilidade de escrever. Ele redimensiona sua escrita a ponto de fazê-la perder o referente e a condiciona para uma ruptura com o ato escriturário. Esse ato também é político, pois se trata de uma ruptura com as forças reativas e reacionárias que obstruem o devir-escritor, uma vez que esse escritor nos apresenta histórias que se desenvolvem em pleno movimento de reconstrução.

Por isso, é possível perceber em muitas de suas narrativas que as linhas de segmentaridade, como, instituições, classes, valores, família, são imprevistos e resistentes. Nessas histórias, cada personagem, e não importa se são protagonistas ou

secundários, cartografam suas linhas de fuga e intensidades, descaracterizando os territórios em constantes movimentos de desconstrução para promoção de movimentos de reconstrução que culminam em territórios próprios.

Essa mutação dos lugares e das personagens nega qualquer tipo de estabilidade, já que por meio de seu discurso estético, essa literatura, muitas vezes, se apresenta rizomática e seus personagens excessivamente nômades escapam à rostidade: "Quando acordei, André me olhava dum jeito totalmente novo. Quase como o jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo. Como se agora partilhássemos o mesmo reino" (ABREU, 1996, p. 98). Em "Uma história de borboletas", o percurso narrativo caminha para algo além da representação. Os personagens não se constituem a partir das construções de signos subjetivos, territórios e códigos acerca da loucura. Os loucos possuem uma espécie de rostidade construída por meio dos códigos produzidos pela cultura, o que resulta num rosto confeccionado culturalmente. Desse modo, a cultura sempre nos impõe uma forma pronta.

Assim, o rosto é um protótipo que se sustenta em dois eixos: "o muro-branco" que comporta seus "signos" e suas "redundâncias" e o "buraco-negro" que acomoda a consciência, o desejo, a paixão. O buraco negro e muro-branco que formam o rosto são fabricados pelas máquinas abstratas produtoras de códigos, normas, signos, regras etc. São máquinas oriundas da cultura que, embora não se possa identificá-las por não possuírem um rosto, trabalham incessantemente na confecção de rostos previamente codificados. O médico, o jardineiro, os vizinhos, o homem do bar da esquina, o motorista de táxi e a puta do chalé branco; todos esses personagens que observam os protagonistas de "Uma história de borboletas" podem ser compreendidos como "máquina de rostidade porque eles são produção social do rosto, uma vez que operam uma rostificação de todo corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação" (DELEUZE, 1996, p. 49) de tudo que representa a ideia de loucura.

O narrador percebe os outros, assim Kafka reconhece as leis, em "A muralha da China": 'Que suplício ser governado por leis que não se conhece!... Pois o caráter das leis tem necessidade assim do segredo sobre seu conteúdo..." (KAFKA, 2000, p. 30). Para os protagonistas do conto em questão, o olhar dos outros são como leis sempre os sentenciando e os paisaginizando como loucos. Entretanto, eles observam esses outros ou esse mundo como uma realidade sombria, contra a qual alguma coisa deveria ser

feita, para não se renderem ao maquinário dilacerante do burocrático olho do outro, e como tal conduzirem as próprias construções de si:

> [...] o médico de plantão nem sequer fez muitas perguntas. Apenas nome, endereço, idade, se já tinha estado lá antes essas coisas - ele não dizia nada e eu precisei ir respondendo, como se o louco fosse eu e não ele. Ah: nem por um minuto o médico duvidou da minha palavra [...] a cara dele não enganava ninguém, sem se mover, sem dizer nada, aqueles olhos parados, o cabelo todo em desordem[...]cheguei a reconhecer alguns dos vizinhos que nos observavam sempre, o homem do bar da esquina, o jardineiro da casa em frente, o motorista do táxi, o síndico do edifício ao lado, a puta do chalé branco. Mas em seguida tudo se alargou e não consegui evitar de vê-las daqueles outros jeitos, embora não quisesse, e meu jeito de evitar isso era fechar os olhos, mas quando fechava os olhos ficava olhando pra dentro do meu próprio cérebro (ABREU, 1996, p.108).

Por isso que, ao mesmo tempo em que esses personagens secundários operam uma rostificação dos personagens protagonistas, estes se afastam do estereótipo da loucura e ficam à espreita, uma vez que estão doentes do real e essa doença escapa à percepção. O narrador está farto de ser percebido tal qual vem sendo, por isso que as borboletas que saem da cabeça como se fossem piolhos são os sintomas que servem de indicadores de novos universos. Então os "aparentemente loucos" que protagonizam este conto, com diagnósticos estabelecidos pela vizinhança, enfermeiros e médicos, cedem lugar a modelos mais dinâmicos de cartografar seus universos.

A crítica, ao limitar o estudo do texto literário a questões de identidade de gênero, torna-se radical e fundamentalista. Propõe um discurso aberto acerca do fazer literário, mas apresenta um resultado paradoxal a sua proposta inicial: a de abrir espaço para o discurso da minoria e inserir obras não consideradas canônicas. É paradoxal porque, a partir do momento que toma partido em torno de determinado tema, mascara outras questões igualmente importantes à sua reflexão, como apontamos anteriormente.

Podemos aventurar pensar a poética de Caio Fernando Abreu como ético-poética ou poética-ética. Seria um repensar que, sem ceder a nenhum moralismo dogmático, submete essa literatura a um entre lugar; outro lugar não ocupado nem pelos cânones da crítica gay, nem tampouco por uma visão inferior do fazer literário. Quando se fala de ética em Caio Fernando Abreu é situar sua poética distanciada de uma ideia de ética concebida como disciplina, e, enquanto tal, um conjunto de normas de conduta fundadas na universalidade de juízos hierárquicos de valores, mas, sobretudo, situá-la na política

ética de “desvio da norma” transfigurando os valores fixos e indestrutíveis exportados do Velho Mundo.

1.4. A FUNÇÃO DA CRÍTICA E A FUNÇÃO DO NOME

1.4.1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA

Ao assumir o papel de intelectual público, o crítico começa a estabelecer as condições de leitura capazes de desenvolver um senso de perspectiva e de esperança para reconhecer que “a maneira como as coisas estão não é a maneira como elas sempre foram ou que devem necessariamente ser no futuro” (GIROUX, 2003. p. 44). A crítica, neste aspecto, tem um papel fundamental no contexto sócio-político-cultural, pois precisa desenvolver uma linguagem de possibilidades dentro de um discurso de “esperança antecipatória” e não “compensatória” (GIROUX, 2003. p.45).

Neste sentido, ela serve, sobretudo, para estabelecer relações entre suas análises e as condições em que a sociedade se apresenta, considerando a estrutura, os movimentos oriundos dessa sociedade, sejam eles em qualquer condição e ocasião. Repensar o exercício crítico é a oportunidade para resistir a formas de opressão e de dominação. A crítica pode, neste sentido, apontar certos aspectos da vida pública voltados para melhores possibilidades, que ainda não foram realizadas.

Nesta perspectiva, para o crítico literário o importante é observar além da linearidade da obra, é seguir, como afirma Ginzburg: “por linhas quebradas em vez de contínuas; por meio de falsas largadas, correções, esquecimentos, redescobertas; graças a filtros e esquemas que ofuscam e fazem ver ao mesmo tempo” (GINZBURG, 1989. p. 111). Assim, o ato interpretativo requer exame minucioso dos pormenores mais negligenciáveis da obra de arte. “O conhecedor da arte é comparável ao detetive que

descobre o autor do crime baseado em indícios imperceptíveis para a maioria" (GINZBURG. 1989. p. 144-145).

Partindo do pressuposto de que o crítico não pode observar o conjunto de uma obra com olhos de um leigo, no entanto, numa "proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais reveladores" (p. 149) em que tudo importa, é essencial analisar os pormenores. Esses pormenores considerados sem importância ou triviais, características imperceptíveis, infinitesimais, seus silêncios são os rastros os quais a obra possui em sua singularidade. Tudo isso é inerente a toda escritura, se entendermos que "o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta" (GINZBURG. 1989. p. 33).

Diante disso, a obra não pode ser fechada numa chave de leitura, se esse acontecimento de engavetamento do texto literário ocorrer, o discurso do crítico passa a funcionar e provocar um efeito controlador e identitário do construto literário. Por este ângulo, a função do crítico, de acordo com Eagleton (2003. p. 74), é reconhecer que o trabalho literário é, por natureza, indefinido, uma vez que ele varia conforme as épocas e os olhares de seu público em relação ao objeto literário, logo, a crítica deve se posicionar atenta a todos os processos desse objeto. A tarefa do crítico é interpretar os modos pelos quais a escrita literária se constitui e os efeitos que esta produz na sociedade. E se tomarmos os pressupostos de Frederic Jameson, entenderemos que todo e qualquer gesto interpretativo não se limita apenas ao estudo da natureza das estruturas "objetivas de um determinado texto literário", todavia acerca do próprio ato de interpretação: o exercício de "metacomentário" (JAMESON. 1992, p. 88).

O autor de "O inconsciente político" questionou as formas vigentes de interpretação do texto literário (final da década de 50), de que este seria artefato verbal, quase sem relação com o contexto histórico e social. Embora essa conduta da Nova Crítica não tenha postulado uma total independência do texto de seu contexto, o exercício crítico literário priorizava a estética e o estilo literário como principais produtos de interpretação, dessa forma, qualquer relação com a sociedade, com a história e com a cultura seria, portanto, posta em segundo plano.

Jameson propôs uma discussão, pautada em argumentos marxistas e desconstrutivistas, de que ao problematizar o uso da linguagem do texto literário, o crítico perceberia que não daria conta de qualquer interpretação, e não poderia tomar nenhuma posição em relação àquele, se não levasse em consideração os fatores históricos, sociais e culturais. O próprio termo "interpretação" foi também questionado por Jameson quando ele afirmou que possibilitar interpretações subjetivas, no sentido de que elas são fabricadas e modeladas pelo modelo social vigente, é sintoma da alienação que o capitalismo tardio implanta na vida social, porque de acordo com ele, quanto mais explicar o funcionamento estrutural da sociedade de modo subjetivo, mais se disfarça a realidade e se esconde as formas de dominação e exploração e esse mundo real se torna o lugar de mera engrenagem do processo social em que os indivíduos cumprem apenas suas funções sociais sem interferir nesse processo. Ocorre, então, um isolamento entre indivíduo e sociedade. A tarefa do crítico é levar em consideração que as práticas individual e coletiva são indissociáveis, uma vez que elas são construídas atreladas ao desenvolvimento histórico-social.

A atuação do crítico pode ser ofensiva, pois deve lançar um olhar além da crítica tradicional e apontar um movimento de leitura política, assim como advogou Jameson, que restaure "a riqueza de significados da produção estética, que é a um só tempo um complexo de aspirações e desejos e, também, um registro das limitações da história e da ideologia. Interpretar um texto literário equivale a liberar seu inconsciente político" (CEVASCO. 2008. p.18). Perturbar as estruturas conceituais é tentar libertar os conceitos de suas clausuras, que no pensamento derridiano significa se colocar numa incessante vigília crítica diante da pretensão de verdade que todo conceito carrega. Só através do abalo de suas pretensas bases sólidas é que se percebe o quanto os sentidos são sempre instituídos, nunca neutros nem muito menos naturais.

Na atual conjuntura, o posicionamento da crítica do objeto literário deve por em evidência a relação paradoxal que sempre há na configuração do sentido, para tal é essencial desestabilizar o sentido instituído. Esse posicionamento derridiano visa a uma ruptura radical com o binarismo das oposições conceituais, rompe também com a ideia de pertencimento e traz à tona o esgotamento. Embora a crítica traga para o centro da discussão questões que envolvem uma militância gay, a forma como ela classifica a obra literária em análise não leva em conta os descentramentos e as sutilezas do imaginário constituído a partir dos foras que o texto literário apresenta. Não observa

também a tensão da força disruptiva das construções imaginárias. Por este ângulo, o contexto da obra literária obedece a regras específicas, a um campo literário específico, embora a sociedade considerada em sua globalidade também ocupe um espaço no campo literário. A sociedade em sua totalidade também faz parte do exercício literário, contudo, isso não deve ser levado em primeiro plano no momento de análise das produções literárias.

Se o papel do crítico no âmbito geral é trazer à tona "a riqueza de significados da produção estética", é contraditório que a crítica gay proponha um fechamento do nome diante de qualquer forma de expressão literária. No que se refere à semântica, a nominalização carrega um conteúdo subjacente ao que está expresso no evento da enunciação. Nomear, no caso da crítica gay, significa referencializar e tornar o discurso válido em busca de um referente. É propor semiologias significantes reduzidas ao sujeito individuado. A forma como a crítica gay elabora sua leitura em torno das dicotomias: de um lado desejo/sofrimento; desejo/morte; desejo/solidão; desejo/fracasso e, de outro, interação simbólica, revela-se, por vezes, um referente um tanto quanto reacionário. Esse referente consiste em enclausurar as experiências (desejo, solidão, fracasso…), a partir do momento que fecha essas experiências a determinados grupos com intenções políticas.

Assim, o autor, a obra são apenas os pontos de partida de uma análise cujo horizonte é também uma linguagem. Deste modo, entendemos que o crítico é aquele que não pode produzir o ele da prosa, mas também não pode deixar o eu em sua vida particular. Ele ocupa um lugar lógico que preenche suas funções de argumentos verídicos, mas que, ao mesmo tempo, sempre avalia com serenidade a validade de suas equações, não de uma suposta verdade. Sendo assim, o exercício crítico trata dos sentidos. "Ela ocupa um lugar intermediário entre a ciência e a leitura; ela dá uma língua à pura fala que lê e dá uma fala (entre outras) à língua mítica a qual é feita a obra e da qual trata a ciência" (BARTHES. 1970. p. 221). É interessante que a crítica perceba que é na literatura que os muitos mundos possíveis são semiotizados de maneira singular. A linguagem literária, embora carregada de vazios, não permite vazios, pois eles são preenchidos com possibilidade que é a impossibilidade do mundo real.

Conforme discorrido, "o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade"

(MAINGUENEAU, 2001, p. 27). Sendo assim, o escritor constitui, através da sua enunciação, a impossibilidade de representar um lugar verdadeiro no campo social, pois desestabiliza essa representação que se faz corriqueiramente de um lugar. Aqui, a literatura ocupa um espaço fronteiriço por impossibilitar um fechamento acerca de si e, simultaneamente "se confundir com a sociedade comum". Ela se constitui desse jogo de meio-termo: A literatura assume seu lugar na sociedade, mas não é possível conferir-lhe nenhum território.

O campo literário se define pela ocupação de um lugar que não pode defini-lo. Ele opera entre a negociação do "lugar e o não-lugar". Aquilo que Maingueneau chama de "localização parasitária". Sob essa ótica, o campo literário se abastece da própria "impossibilidade de se estabilizar". Logo, a anunciação literária se estabelece na travessia dos diversos domínios de elaboração de leituras e discussões. No entanto, esses domínios não são distribuídos em sequência, pois qualquer tipo e publicação orienta toda atividade posterior.

Neste sentido, não podemos negar que a literatura e Caio Fernando Abreu faculta à crítica gay certas análises, mas ao mesmo há uma negação a essa crítica quando se percebe, no conjunto dessa obra, uma multiplicidade de temas, retornos de contos em outros livros e epígrafes (que apontam para um novo estatuto em cada livro, a cada novo contexto), recorrência a outras manifestações artísticas (intermidialidade). Tudo isso indica que a obra não é fechada em certo aspecto, neste caso específico, promove apenas dada identidade. Por isso que, ao invés de quebrar conceitos e reconhecer o espaço aberto que a obra literária ocupa, a crítica gay, tendo como alvo a literatura de Caio Fernando Abreu, assume o controle do processo de produção de significações por adotar um caminho teleológico, essencialista e uniforme, sem pensar na transversalidade e nos foras que essa literatura comporta. Nesse caso, o texto desse autor fica sendo vítima da despossessão do olhar, pois ela tenta negar os vazios presentes na obra, ao promover esse modelo estático fornecedor de um sentido suplementar e estável.

Para pensarmos a abertura da obra de Caio Fernando Abreu, tomemos a novela "Pela noite" que revela mais do que a própria construção sintática que o estrutura: "depois os bares, calçadas cobertas de cores e desejos" (ABREU, 2007.p. 213). São sequências nominais aparentemente de conjuntos semânticos distintos, que ao serem

distribuídas dessa forma, na visão da crítica se revelam como representantes do espaço gueto destinado ao gay, entretanto numa visão mais apurada esses nomes apresentam traços, à revelia do contista, que tangenciam e inovam o que poderia ser o espaço gueto "calçadas cobertas de cores e desejos", sem jamais se deixar contaminar pelas formas já plasmadas: as imagens reais do objeto (espaços destinados para os gays em seus passeios noturnos).

Ao falar dos espaços percorridos pelos personagens, Pérsio e Santiago, nomes não de batismo, mas decididos entre eles naquela noite, que podem significar pecador e santo, percorrendo o mesmo caminho, Abreu reivindica um espaço comum sem clichês que serve justamente para unir os dois numa mesma direção: o caminho onde cedem as barreiras, lugar de uma presença sem o peso das normas que exala promessa de liberdade.

Ao escolher naquele momento os nomes fictícios dentro da própria ficção Pérsio (do grego saqueador) e Santiago (aglutinação São + Tiago = Santiago), o autor, cria uma liberdade escriturária, pois é no território dessa ficção que santo e pecador perambulam juntos, embora a embaraçosa tradição dos símbolos míticos delimite e enclausure os espaços de cada um bem distante um do outro. Mas no conto isso não acontece, a narrativa desafia a palavra e lhe insufla os significados impossíveis do mundo real: Santiago e Pérsio são as duas faces da mesma moeda, vistas, simultaneamente, sob os vários ângulos do olhar, uma vez que "escrever é apoderar-se do possível e de suas exclusões" (SARDUY, 1979, p. 108):

> - Você vai se chamar Santiago. Tens que jurar fidelidade eterna a esse nome. Eu te batizo, Santiago, no meio da noite fria de julho./ - Pérsio, de agora em diante vou me chamar Pérsio.Sempre quis me chamar Pérsio/ Além de evitar amarguras, é superpolitizado, você não vê? Com um nome desses você pode virar a noite impunemente. Do champanhe à cachaça [...] sem culpa alguma, rapaz. Dois latinos americanos virando a noite pelo da noite na noite da maior cidade da América do Sul. [...] ninguém vai falar no que podia ter sido e não foi. Simplesmente porque você não chama João nem Paulo, assim como eu não me chamo Carlos nem Pedro (ABREU, 1996, p. 66,67).

Ao negar a política dos nomes, o conto nega também a política das identidades. Sabemos que esses dois são, por decisão deles, Pérsio e Santiago, e que estão na maior cidade da América do Sul, mas não se sabe qual. Tal fato indica os movimentos não pressupostos pela obra. Tal postura fictícia aponta para um duplo movimento: o de

compreender aquilo que o conto silencia; as muitas potências dos muitos com sua irredutível riqueza e os falares subalternizantes que esta narrativa afirma: “Com um nome desses você pode virar a noite impunemente. Do champanhe à cachaça [...] sem culpa alguma, rapaz. Dois latinos americanos virando a noite pelo da noite na noite da maior cidade da América do Sul (ABREU, 1996, p. 66,67).

Desnominalizar é o lema de Pérsio e Santiago, porque nenhum é Paulo ou Pedro; João ou Carlos; são Santiago e Pérsio, aquele, filho da ficção de um Gabriel Garcia Marques; “Santiago Nasar parado na porta. E todos, menos ele, sabendo que vai morrer da Morte anunciada” (ABREU, 1996, p. 63). Ou então este, filho da ficção de Cortázar, do livro de contos “Os prêmios”, que devaneava sobre a realidade caótica em que vivemos, com seus monólogos quase simbolistas; “Pérsio, aquele maluco dos *Prêmios*, de Júlio Cortázar, o que olhava as estrelas no tombadilho ou convés? Aquela coisa aberta dos navios” (ABREU, 1996, p. 64).

A novela “Pela noite” culmina com a ruína do conceito de identidade essencial humana pondo em questionamento a existência do eu apontando para outro questionamento: existe isso que chamo de eu? Neste sentido, a palavra literária desta novela não designa, cria. Esse contato com a “irrealidade” da obra permite ao leitor adentrar no mundo da criação literária: “A realização da obra, sua possibilidade – tem como essência a sua impossibilidade. [...] É justamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da literatura” (LEVY. 2011. p. 22). Por esse ângulo, a crítica, como exercício de leitura, não pode mais se reduzir à busca de desvendar os movimentos de sentido pressuposto pela obra, cuja finalidade última seria redizê-los em paráfrases quase sempre “tautológicas”. Talvez, a pressa da crítica entender apenas os pressupostos da obra, resulte numa leitura que elimina toda construção temporal fictícia e permanece no tempo presente de sua experiência do visível, pois ela não vê outra coisa, além do que vê presentemente. A esse propósito, observe o que afirma Camargo (2010) acerca do conto, “Pela noite”, de Caio Fernando Abreu:

> O espaço do gueto gay é representado em “Pela noite” como o espaço da liberdade sexual nos quais vários rapazes, geralmente garotos de programa com corpos atléticos, coxas grossas e roupas justas, que delineiam melhor os seus corpos malhados e suas “malas” estão disponíveis para saciar os “desejos errantes” dos homossexuais assumidos ou não que frequentam aquele espaço [...] (CAMARGO. 2010. p. 102).

Neste exemplo, notamos que a crítica se preocupa em delimitar "o espaço do gueto gay" tal qual está pressuposto na narrativa analisada. No entanto, o conto impõe uma leitura que a obra silencia, como também impõe a falares subalternizantes distintos daquele que a língua obriga dizer à revelia do autor. O espaço pressuposto "gueto gay" nesta narrativa se aproxima da retomada convencional das figuras estereotipadas e dos espaços que lhe são destinados. Camargo se atém apenas aos pressupostos e ditos subalternizantes, que para uma leitura superficial é o suficiente, contudo o silêncio e a liberdade da criação literária, à revelia do próprio autor, não são evidenciados na análise em questão.

O que distingue a leitura dos silêncios e o discurso subalternizante libertador presente na obra, talvez desconhecido do próprio autor, é que essa linguagem literária não impõe uma chave de leitura que delimita o espaço destinado ao gay e o espaço destinado ao hetero. Não há uma solução dialética do espaço gay versus espaço hetero:

> Na parede atrás do sofá, Santiago viu então, pela primeira vez, a grande reprodução colorida e vertical de um quadro onde um homem beijava uma mulher [...] A cabeça erguida, acompanhou o olhar de Santiago até o quadro. – é *O beijo*, de Klimt. [...] é uma reprodução tão au-tên-ti-ca. Até que ponto uma reprodução pode ser autêntica? Ah, eis aqui uma *contradição intrínseca.* Sabia que atrás dela mora uma lagartixa? [...] Kay Kendall, meu bem, onde está você? (ABREU, 1996, p. 71).

Aqui, ao afirmar a cópia do quadro de Klimt, Pérsio afirma também ser autêntica. Cópia autêntica? É isso? A cena corre em torno de *O beijo* representando um suposto casal heterossexual, mas ao se inserir no movimento dos olhares de Pérsio e Santiago, a cena quebra a relação antitética e a novela radicaliza a experiência da interpretação, uma vez que ela não pode ser reduzida a um ingrediente: a representação daquele quadro. Ela corresponde a um vácuo que impede filiações ou oposições míticas e unívocas. A novela compartilha da recusa da dialética e das identificações discursivas, porque tanto no quadro de Klimt quanto na construção do enredo que envolve esta narrativa, os corpos dos amantes são envolvidos por uma cena erótica não determinada pelo real, mas pela autenticidade da repetição. Enquanto em *O beijo* ocorre uma relação de submissão e virilidade, em "Pela Noite" os amantes se adaptam ao espaço ali destinado. Existe um acordo igualitário entre ambos: Eu me chamo Santiago e tu te chamas Pérsio ou vice-versa. Não é à toa que o elemento-surpresa: "a lagartixa", diz muito desses supostos amantes.

Assim como a lagartixa se adaptou a morar atrás do quadro de Klimt, e isso nos remete a uma capacidade de adaptação a qualquer lugar ou situação, sem falar da questão relacionada à regeneração, nossos personagens se adaptam aos seus novos nomes e se inserem de maneira surpreendente àquele novo contexto, ali eles estão dispostos a todo o momento, regenerarem suas energias vitais. Como se pode notar, o nome como denominação da ficção na ficção servirá para tornar mais seguro e desconstrutor o espaço literário desta narrativa, onde as coisas e os seres não são ainda:

> Sou um pedaço que se imagina para sempre perdido. [...] Do meio da neblina emergia o rosto do outro, [...] mas você não é? É, ou tinha sido, ou poderia voltar a ser. [...] a questão era sempre como e não o que, sim, espelhar-se? Sim, re-per-cu-tir-se, sim, qualquer coisa dessas, refletida, por isso mais amena, mais suportável [...] numa cidade para sempre sem estrelas [...] não havia nada que o outro pudesse alcançar (ABREU, 1996, p. 83 - 84).

A postura do narrador relata a inconsistência das coisas depois que no mundo nada possa se fixar para aqueles personagens, de maneira que o outro nunca é, ou tinha sido, ou poderia voltar a ser. Essa literatura não revela uma realidade interior do ser em relação ou outro, nem é palco de representação: ela carrega uma errância do desejo, característica preciosa desses nômades.

A errância aqui presente se estabelece também quando esta narrativa, que originalmente foi publicada no livro "Triângulo das águas" (1983), é republicada em 1991 pela Editora Siciliano e ganha um subtítulo "Para ler ao som de Years of solitude, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan" (ABREU, 1996, p.53). Ao considerarmos que "a edição de livros não passa de um componente de uma estratégia multimidiática" (MAINGUENEAU, 2006, p. 355), essa novela, ao ser reeditada, percorreu para além-fronteira literária, ao recorrer a outros sistemas semióticos. Ao inserir a música como parte integrante de sua novela, Caio Fernando Abreu é tradutor de sua própria obra, uma vez que trata da confecção de nova narrativa a partir da tradução desta mesma narrativa, com isso transporta o leitor da atividade de visão para a atividade de audição. Efetiva-se, desta maneira, a aglutinação de outra mídia, da primeira para segunda edição, capaz de desconstruir o meramente literário e colocar-se no lugar da errância; do fora, para ofertar uma possibilidade de leitura tanto musical quanto sensorial, simultaneamente. A epígrafe que abre a segunda edição da novela "Pela Noite" é carregada de sonoridades explosivas, reveladoras de seu fora, "para além de toda linguagem" (DELEUZE, 2011, p. 17).

Não é apenas na epígrafe que abre essa narrativa que o autor recorre à música, mas no decorrer de boa parte da trama. Essa recorrência é tão enfática, de tal forma que aquilo que o autor ouve tem que se transformar naquilo que o leitor vê, ou seja, há uma relação sinestésica em jogo. Com isso ele cria uma nova alternativa ao seu construto literário que o leva um avesso da escrita que consiste em visões e audições que já não pertencem apenas à língua escrita. Tais visões não são fantasmas, no entanto, são construções estilísticas que o escritor coloca e faz emergir nos interstícios da linguagem, ou melhor, no desvio de sua escrita: "Cantarolou lento com a voz rouca de Billie Holiday: - *I'm a fool to want you, I'm a fool to bold you* […] o sangue estancava junto com a letra da velha canção, *you Just call my name, [...] end you know wherever I am,[…], I'll be there, […] you've got friend,* cantou junto (ABREU, 1996, p. 83)

A redação que compõe esta narrativa semiotiza os estratos e fronteiras, a máquina de escrita e os outros códigos. Ela deixa de ser uma esfera fechada, uma espécie de entrada e saída, cujo mérito do exercício crítico é perceber os movimentos descontínuos que se entrecruzam e "operam intencionalmente pelo que funciona fora da escritura num espaço onde fora e dentro deixam de fazer sentido porque é tudo inter "por escrito" (JUSTINO, 2015, p. 42).

Por isso, repensar a postura da crítica acerca desse viés é potencializar as aberturas desse enunciado em detrimento de suas supostas certezas, bem como das asserções autoritárias que ela por natureza imprime. Dessa forma, compreendemos (que) o exercício da crítica que não consista em determinações e crenças enraizadas.

O conjunto da obra de Caio Fernando Abreu nos faz refletir que, mesmo que façamos parte de diversos tipos de agenciamentos na cultura, na sociedade, na família, entre outros, é através das rupturas com o que já foi definido, que podemos ampliar os espaços, os territórios, sem, todavia, deixarmos de fazer parte do agenciamento que nos compõe. Podemos abranger nossas potencialidades e possibilidades através das linhas de fuga.

A leitura da crítica na contemporaneidade pode se apresentar rizomática no sentido de abertura e não de clausura, pois a ficção brasileira contemporânea não se deixa capturar em grupos ou seguidores. Constitui-se na pluralidade de itinerários e procedimentos. E muitos de seus temas se relacionam diretamente com os

agenciamentos que determinam a multiplicidade e dinâmica dos sujeitos. Partindo do pressuposto de que o sujeito é o resultado das invenções que ocorrem em agenciamentos, é possível compreender que aparatos, maquinações, linguagens e tecnologias configuram a maneira pela qual nos singularizamos.

Dessa forma, o fazer literário é aberto, não objetiva a construção de algo fechado, simboliza que vai ao encontro do outro, disposto a uma relação de troca, desnudo de possíveis discursos determinados e conclusos. Assim, compreender as relações presentes no texto literário não se fundamenta apenas em analisar as construções literárias e suas significações, mas compreender, sobretudo, os percursos pelos quais a obra trafega.

Considerando-se esses apontamentos, observamos que a leitura da crítica com intenções interpretativas, mesmo quando aponta para análises de caráter aberto, não consegue perceber que, em vários momentos de sua criação literária, Caio Fernando Abreu não projeta um eu, e esse "eu" que aparentemente eclode em suas tramas não atinge as visões reduzidas acerca de estereótipos sociais, ao passo que o gay e a mulher, por exemplo, tão presentes em suas narrativas, aliam-se a um componente de fuga que se furta à sua própria formalização: Tomemos o exemplo deste fragmento de Dama da Noite:

> Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros.[...] Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora.[...] Olhando de fora, a cara cheia, [...] Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. [...] A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, sei porque peguei a coisa viva.[...]. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho nojo dela - você? (ABREU, 1988, p. 91-93)

Um conto em primeira pessoa narrado por uma prostituta na visão da prostituta. A narradora repensa quem fala, de acordo com que critérios de verdade, de quais lugares, em quais relações, sustentado por quais hábitos e rotinas, autorizado sob

quais formas, em quais espaços. Ela fala da vida como uma roda-gigante, onde tudo é circular. O conto não projeta os estereótipos da prostituta, pelo contrário, “Dama da noite” se orgulha de estar fora dessa roda sem fim e nega toda forma de alienação que a conduza para dentro dela. Embora ela seja hetero, apresenta uma postura que despreza a cultura convencional. A protagonista, ao se sentir sortuda por estar “fora dessa roda besta que roda sem fim”, sem ela e que no fundo, reescrever tem nojo dela, apresenta um componente de fuga que mostra uma não afinidade com o sistema dominante.

Comparar o movimento da vida ao movimento da roda gigante é perceber essa circularidade como blocos de pessoas próximas umas das outras que formam um círculo. A esses blocos de pessoas, a dama da noite não pertence. É verdade também que permanece distante, porque permanecem brechas entre ela e a roda da vida, que jamais serão preenchidas. Para ser mais concreto, diremos que a dama da noite está próxima e distante das emanações das leis dos sistemas dominantes. Mais próxima, porque permite que a nominalizem: “Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho (ABREU, 1988, p. 91). Mas ao mesmo tempo, ela se distancia desse sistema, pois sabe que não é igual a ele.

Assim, a mulher, a prostituta chegou antes de tudo: “E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho nojo dela - você?” (ABREU, 1988, p. 93). Esse chegar antes de tudo marca uma linha de fuga que não delimita a função da prostituta na inserção do jogo da vida, mas antes de tudo, ela, guiada por uma multidão de ideias recheada de insubmissão, carrega um modo de recondicionar a seu favor as coordenadas sociais. Por isso, a protagonista não se limita à roda, ou melhor, à vida pré-estabelecida, porque carrega em si um componente de fuga avesso a qualquer espécie de representação.

O escritor quando escreve não impõe uma forma. Neste sentido, talvez os mecanismos que enquadram Caio Fernando Abreu como escritor privilegiado diante de nosso sistema literário, muitas vezes, colocam-no numa clausura opondo sua voz àquela que busca um estereótipo. “Dama da Noite” é um bom exemplo de que enquadrá-lo numa chave de leitura é precipitação. Evidentemente que em alguns pontos da trajetória literária de Caio Fernando Abreu, a partir da década de oitenta, através de citações, temas, metáforas e metonímias, invocou uma “estética autocondenatória” (DENSER,

2003, p. 55), que culminou numa visão de uma obra em que a emoção, a manutenção do ponto de vista dum narrador exclusivamente homossexual (ou qualquer outra obsessão monomaníaca) restringiu, limitou e aprisionou a sua literatura. Neste sentido, a posição de Arenas acerca deste autor pode até ser possível se a entendermos apenas como uma leitura interpretativa dos pressupostos que rastreia essa obsessão monomaníaca do narrador homossexual:

> Sexualidade e categorias de identidade de gênero surgem como espaços de significação altamente instáveis no mundo ficcional de Caio Fernando Abreu, nos quais noções fixas de heterossexualidade, bissexualidade ou homossexulidade são constantemente postas em dúvidas [...] ataca qualquer sistema ideológico que marginalize ou exclua a diferença ou ainda que impeça o sujeito de perceber-se emocionalmente, sexualmente e ontologimente com quem quer que ele escolha. Abreu também impele-nos a repensar os limites de sexualidade do estado-nação (ARENAS. 2003.p. 55).

Evidentemente que o posicionamento da crítica em alguns momentos tem sua razão de ser, já que seria ao mesmo tempo impossível e contraprodutivo o apagamento completo da figura pública e da voz que foi este escritor para seu tempo, representando, em tantas obras, personagens e situações homossexuais, como é o caso, por exemplo, da publicação em 1982 de *Morangos Mofados* que, em grande parte dos contos, apresenta artefatos para discutir o mal-estar que a contemporaneidade provoca no sujeito. Muitas das tramas que constituem algumas destas narrativas se aglutinam, a ponto de repetirem imagens das dores, dos anseios, dos caminhos e descaminhos e dos fracassos que formam a imagem do sujeito contemporâneo. De Morangos Mofados trataremos mais adiante. No momento, refletiremos a fortuna crítica em relação à obra deste autor.

Para a escritora Márcia Denser (2003), em Caio Fernando Abreu “biografia e bibliografia não informam o mesmo comportamento estético-existencial”, ao contrário do que disse Affonso Romano de S’antana acerca da parceria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes:

> Eu diria que foi além, pois à sua vida & obra ele acrescentou sua morte, encarnando a contragosto o Espírito dos Anos 80, a década perdida. Como Prometeu do mito grego, preso à rocha, ligado para sempre à "preciosidade dificilmente alcançável", mas contra sua vontade e para seu próprio mal, a identificação de Caio F com o zeitgeist ligado à Aids, também associou para sempre sua obra a uma literatura gay, com prejuízo dos demais aspectos (DENSER. 2003, p.55).

Por isso que pensar a literatura de Caio Fernando pelo viés da representação é prejudicar os outros aspectos presentes nela. Como vimos em “Dama da noite”, há um combate aos valores pré-estabelecidos e estereotipados, e sabemos, é nos estereótipos, “sob o manto da naturalidade, que a ideologia é veiculada, a inconsciência dos seres falantes com relação a suas verdadeiras condições de fala (de vida) é perpetuada” (BARTHES, 2000. p. 63). Assim, o conto é precisamente um compromisso entre uma liberdade escriturária e, ao mesmo tempo, um compromisso com o ato de escrever.

1.4.2 A FUNÇÃO DO NOME COMO ELEMENTO ENCLAUSURADOR DA CRÍTICA GAY

Ao fazermos uma leitura de metacrítica, a crítica gay é alvo de uma discussão que lhe propõe uma instigação provocativa. Nesse sentido, em “A guerra dos nomes próprios”, Derrida aponta que há um “interdito” pesando e como “sobreimpressão” em certas sociedades, acerca do uso do nome próprio. Não se trata da obliteração, propriamente dita, mas constitui “a legibilidade daquilo mesmo que ela rasura” (DERRIDA, 2001, p.134). A crítica gay, ao definir-se como tal, o que, pela visão tradicional a singulariza, fecha o espaço para o escritor, ora o contemplando a ser engavetado numa singularidade literária capaz unicamente de pertencer apenas aos propósitos que determinado nome próprio lhe é conferido, ora o tornando um legítimo representante de uma nova espécie, necessariamente perversa, de colonialismo, de uma ordem social tradicional baseada num conceito fechado de identidade.

Dessa forma, o caráter deslocado da escrita, próprio dos textos literários contemporâneos, se perde e não se instaura na escritura da diferença, pois não se fundamenta, em termos derridianos, na inversão e nos rastros escriturários. O caráter deslocado da escrita inverte a hierarquia do nome próprio, porque eles já não se configuram como próprios devido à sua produção que é obliteração, uma vez que “a rasura e a imposição da letra são originárias, porque estas não sobrevêm a uma inscrição própria; é porque o nome próprio nunca foi, como denominação única reservada à presença de um ser único, mais do que o mito de origem de uma legibilidade transparente e presente sob a obliteração” (DERRIDA, 2001, p. 134). Assim, o nome

próprio só é possível pelo funcionamento em dada classificação. Essa lógica o coloca num sistema de diferenças pautado numa escritura "que retém os rastros de diferença" (DERRIDA, 2001. p. 135).

Daí que a classificação da nominalização conferida à determinada escrita literária, algumas vezes é pertinente, outras vezes pode se tornar essencialista, quando o interesse é mais por posturas pessoais do escritor do que pela sua escritura. No caso da crítica gay, percebemos que ela é ancorada a partir de crenças essencialistas acerca da identidade, a ponto de questões importantes, na obra, serem esquecidas ou completamente transformadas:

> Uma história da literatura gay brasileira contribuirá para a promoção do espaço literário das representações da minoria gay que está em adiantado estágio de construção teórico-reflexiva de sua identidade, e necessita ter uma representação gay na literatura, não como postura política ou reenvindicativa, mas como manifestação artística do desejo gay: os símbolos, os medos, as formas de amar, de se relacionar, de se entender, de entrar em crise, perturbar a ordem vigente e ser perturbado, de ser submisso a várias práticas discursivas de caráter homofóbico, dentre outras (SILVA. 2008. p. 45-46).

Ao empreender tão gigantesca tarefa, em que está em jogo "a promoção do espaço literário das representações da minoria gay", a crítica gay se vale do mesmo discurso essencialista da supremacia do eu, pois ela repropõe certo sujeito transcendental, freudiano, familiar, baseado na castração e na falta. Notamos que não se procura refletir acerca de um enunciado coletivo de um povo menor, que não para de agitar-se sob a dominação hetero, de resistir a tudo que o esmaga e o aprisiona, negando seus devires. Trata-se tão somente de reivindicar uma representação identitária em lugar de uma literatura de caráter hetero da tradição.

Embora os Estudos feministas, de Gênero e a teoria Queer reflitam que esse modelo universal de identidade do eu evoca a imagem de um membro clássico do gênero masculino, a crítica gay, ao assumir esse discurso vanguardista, continua recorrendo a uma visão que reforça o devir-homem quando assume uma escritura que relança definitivamente a significação se armando de representação:

> A Dama da Noite está, em suas próprias palavras, "por fora do movimento da vida" (ABREU, 1989, p. 91). A personagem se utiliza desta metáfora para afirmar o seu caráter de sujeito marginal, que está fora dos limites comuns impostos pela sociedade. Caio faz uso dessa imagem para evidenciar o aspecto queer de sua narrativa. A Dama da

> Noite é vista como estranha, esquisita, singular, e, também, como drag [...] A personagem, em todos os seus aspectos, revela esses traços queer que são o elemento de transgressão da narrativa. [...] A personagem Dama da Noite é uma personificação do vírus da AIDS. A temática da doença pode ser percebida em maior ou menor grau em grande parte da obra de Caio. (TORRES, 2008, p. 55).

A análise de Torres reforça o movimento estático da dinâmica do olhar; "um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo, ao artefato, ao simulacro", mas a uma verdade superlativa e autoritária. Para ele, a personagem pode ser comparada a um drag ou ao vírus da AIDS, não menciona que pode se tratar de uma mulher; uma prostituta. Assim, nesta análise se intensifica o devir-homem, pois mesmo abordando o caráter transgressor presente na obra de Caio Fernando Abreu, essa crítica tenta sair da clausura, entretanto, assume a postura identitária, direcionada pelos seus argumentos pautados nos devires dominantes do desejo, da identidade e do sujeito.

Nesse sentido, a crítica se torna tautológica, uma vez que tenta ocupar um lugar que ela mesma tenta combater. Ao tentar tapar os buracos e suturar a angústia que se abre com essa proposta de nova representação, a crítica não avança, apenas recalca, ou seja, ela se ocupa em acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão. Essa atitude equivale a pretender ater-se ao que é visto e faz da experiência do ver e do interpretar um exercício tautológico ancorado numa verdade inquestionável.

A ideia de representação proposta pela crítica se esquece de que o corpo é um espaço de construção biopolítica, é o lugar de opressão, contudo, é também um espaço central de resistência. Essa reflexão ganha forças para se reafirmar um novo cogito; uma nova forma de pensar. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não é necessário anular as marcas de gêneros ou das referências à heterossexualidade, contudo modificar as posições de enunciação. A referencialização ou a busca pela identidade continua carregada historicamente do poder de substituir um corpo como masculino ou como feminino, que agora passará a ser um corpo gay:

> A identidade gay, para se afirmar como identidade, como grupo forte, e adquirir visibilidade de todos os ângulos possíveis, principalmente do ponto de vista legal, é preciso haver a necessidade de apresentar e representar os modelos de vida, de família, de sujeitos, de credos, de cotidiano, de ideias e visões de mundo filtrados pelo olhar ou pela perspectiva gay (DIAS. 2009. p. 84).

Não restam dúvidas de que são importantes pontos de partida da crítica, as tentativas de afirmar e firmar um grupo numa política identitária. Todavia, é interessante refletir que a identidade sexual não é um construto instintivo "da verdade pré-discursiva da carne, mas um efeito de reinscrição das práticas de gênero no Corpo" (PRECIADO, 2014, p. 84). Por isso, a leitura literária requer outras articulações, requer também uma reconstituição do objeto de pesquisa, para se desgrudar de visões territorialistas e desarticular "toda estrutura dicotômica, linear e de mão única" (PRECIADO, 2014, 81). Tudo isso favorece a uma leitura da obra que revele os seus "foras", os movimentos que proporcionam as linhas de fuga. Tomemos um trecho do conto "Lixo e purpurina" para evidenciar as linhas de fuga. Esse trecho relata uma passagem em que o narrador é visto como um indivíduo excêntrico (estrangeiro) e por isso tentam discipliná-lo e puni-lo no interesse de uma identidade coletiva:

> 11 de fevereiro - [...] Faz muito frio, os automóveis têm uma camada de gelo em cima. Compramos o ticket do metrô, essa hora é perigoso andar sem pagar, tem muita fiscalização [...] no caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro de polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era squatter, ficaram excitadíssimos. Falei que era Brasilian e foi pior. **O rato** deu uma cuspida e rosnou: "oh, Brasilian, South America? I know that king of people..." Mandou que eu tirasse os tênis, as meias, me deixou completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro. **Fiquei puto e perguntei se ele não queria vir até aqui, disse que tínhamos monte de drogas, armas e bombas** (ABREU, 2005, p. 198).

Aqui não se trata de constatar a não-hospitalidade ao excêntrico, pois isto é evidenciado na superfície da linguagem, trata-se, pois, de entender como o evento atravessa o contexto ideológico e repressor que visa silenciar efetivamente o outro e como esse outro se reconstitui em suas linhas de fuga. A questão interessante é: a visão consolidada do colonizador é coesa – como a de Colombo acerca dos nativos do novo mundo? Será que o colonizado, na figura do narrador, não opera como um elemento da resistência pelo comportamento, por vezes, resistente à memória de um nativo subserviente? Será que o europeu, na figura dos policiais, silencia efetivamente o outro?

Este conto apresenta os dois aspectos da resistência: "a resistência como tema da narrativa" e "a narrativa como forma imanente da escrita". Em primeiro lugar a narrativa em questão, ao abordar "a literatura sobre o exílio", descreveu a angústia do narrador e o que esse espaço do exilado provocou nele: "um estado de ser descontínuo e

a sensação do não pertencer a lugar algum" (SAID, 2003), mas ao mesmo tempo, todo esse sofrimento fortaleceu o narrador porque o fez perceber que o exílio não ofertou a sua liberdade. Essa consciência mostra que nem o exílio é o paraíso, muito menos, é o paraíso é a sua terra natal. De posse desse ensinamento, nosso protagonista volta mais fortalecido para os seus, pois está consciente de sua condição ambivalente:

> porque tenho medo e estou sozinho, porque não tenho medo e não estou sozinho, porque não, porque sim, vem e me leva outra vez para aquele país distante onde as coisas eram tão reais e um pouco assustadoras dentro da sua ameaça constante, mas onde existe um verde imaginado, encantado, perdido. Vem, e me leva de volta para o lado de lá do oceano de onde viemos os dois (ABREU, 2005, p. 208).

Este trecho acentua que as impressões desse sujeito em exílio sobre sua terra é uma ilusão, mas isso não se dá apenas pelo rompimento com o laço simbólico que ele sofreu ao ser exilado. Mais que isso, ao romper com esse laço que o exílio sempre provoca no exilado, o narrador se construiu novamente a partir de suas ilusões conscientes e seus projetos: "vem e me leva outra vez para aquele país distante [...] onde existe um verde imaginado, encantado, perdido" (ABREU, 2005, p. 209). É uma forma de remodelar esse jogo de ilusões tão presente na condição humana.

Como é que se apresenta o segundo aspecto de resistência neste conto? É exatamente no momento em que a composição escritural se compõe através do hibridismo de gêneros: é um misto de diário e narrativa fragmentada formados por expressões sobre a realidade do exílio em Londres. São longos trechos de cartas endereçadas à família, conto, memórias, autobiografia.

O resultado desse hibridismo de gêneros é a descontinuidade do ser em exílio e isso coaduna para que se questione a própria autoria do conto. Afinal autor e narrador se confundem num único espaço. Há, portanto, uma forma fragmentada e deslocada de narrativa, e não poderia ser diferente: afinal ela é a morada do narrador pós-moderno. Aquele que não enxerga sua trajetória no passado, mas quer observar o seu passado no presente do outro. Ele delega ao outro o poder de estar no seu próprio lugar.

Entendemos, pois, que o conto "Lixo e Purpurina" se caracteriza por sua linguagem deslocada que se recusa a ocupar o lugar subserviente do colonizado. Esse descolamento se transporta para onde não se é esperado, e isso, por sua vez, revela uma narrativa que nega o binarismo de centro e periferia, hierarquizador e eurocêntrico, para fortalecer o espaço intervalar; o lugar da transgressão. Esse entre lugar faz emergir uma enunciação, que mesmo produzida nos "subúrbios do mundo" (GOMES, 2004, p, 13),

tenta romper os limites impostos pela alta literatura da tradição: uma "literatura potencial", nas palavras de Piglia.

Há, então, nesta ideia de linguagem deslocada, a noção implícita de uma abertura do lugar do estrangeiro que se difere do colonizador. O fato de escrever a partir do exílio confronta o narrador com os limites da literatura e o permite refletir acerca desses limites. A experiência vivenciada em terras estranhas parece estar além da linguagem. Ela se encontra entre a memória ficcional e memória autoral e, portanto, produz uma vivência clandestina entre a ficção e a realidade. Há um ponto nessa clandestinidade do narrador que delimita uma linguagem da margem; um território fronteiriço, que se encontra após a ideia de representação do colonizado.

De que forma narrar o horror da clandestinidade do exilado sem com isso esquecer-se de que é o inventor de um novo espaço dentro do espaço estabelecido pelo sistema colonizador? Em muitas passagens de "Lixo e purpurina" são transmitidos os acontecimentos indizíveis. Ao observar a forma como o protagonista enfrenta o frio de "Babylon city" e resiste ao sistema dominante: "Faz muito frio" [...] "no caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta" (ABREU, 2005, p. 198), percebemos que no momento em que ele reconstrói o horror da cena com os policiais, toma distância daquilo que diz; nesse momento, o autor narra pela boca da personagem sua própria dor.

Esse minúsculo deslocamento entre ficção e realidade do escritor faz com que a linguagem literária transborde e alcance "o ponto cego da experiência" (PIGLIA, 2011, p. 35), que é quase indizível. Quando o narrador descreve a cena com os policiais, a maneira como afronta essas autoridades, ele, novamente, é tomado pelas experiências do autor. Talvez, como nos alerta o próprio Caio Fernando Abreu, na epígrafe deste conto: "De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção" (ABREU, 2005, p. 197), esta cena nunca tenha existido, como esses policiais também não. O importante é que escritor e narrador se fundem para narrar o ponto cego da experiência. O leitor pode compreender isso como ficção, no entanto como ressalta Pligia, "tem obviamente a forma de uma ficção destinada a dizer a verdade, o relato se desloca para uma situação concreta onde há outro, inesquecível, que permite fixar e tornar visível o que se quer dizer" (PLIGIA, 2011, p. 35).

Aqui, esse recurso estilístico, que opera entre ficção e realidade, delimita uma narrativa de uma vida possível em um mundo alternativo criado por um povo exilado. A voz do narrador é também a voz do outro. Para narrar os caminhos do estrangeiro, o

protagonista, momentaneamente, coloca seu destino nas mãos das autoridades: “Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “Off you’re not welcome here! Eu disse que estava justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta. Era verdade” (ABREU, 2005.p, 198). A pessoalidade do relato se desfaz no instante em que o narrador sai de cena e dá voz a outro que sintetiza o que ele quis dizer, e então o autor conta: “Era verdade” (ABREU, 2005.p, 198).

Ir em direção ao outro promove o deslocamento da experiência vivida. Assim, transmite-se a experiência numa rede múltipla de sentidos. Podemos afirmar que em “Lixo e purpurina” há um outro que ajuda a narrar: “Vem, e me leva de volta para o lado de lá do oceano de onde viemos os dois” (ABREU, 2005, p. 208). Enfim, o conto é “o lugar em que é sempre o outro que quer dizer” [...]. “Esse outro é o que se deve ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma de experiência” (PLIGIA, 2011, p. 35).

Diante da multiplicidade presente na obra de Caio Fernando Abreu, a crítica não pode assumir um papel binário opositor de uma identidade em detrimento de outras formas de enunciação. Mesmo assumindo um discurso pautado nos estudos pós-modernos que têm como característica marcante a desreferencialização e acoplamento de atitudes diversas na cena atual da contemporaneidade, encontramos essa crítica se mobilizando em prol apenas de um movimento minoritário, sem dar conta de outros movimentos também de caráter minoritário:

> Eis que, embebido duplamente na tradição clássica e em sua desconstrução, Caio dará vida a elementos de permuta considerando-se o perfil etário-ideológico entre rapazes iniciantes no exercício do homoerotismo e homens maduros e já decantados pela dor. Ao exemplo inicial de “Linda, uma história horrível” seguem “O rapaz mais triste do mundo” (em que se apresenta a relação dialógica entre o rapaz de 20 anos e o homem de 40, ambos faces de uma mesma personagem), “Dama da Noite” e “Os Dragões não conhecem o paraíso” – contos da obra homônima a este último –, além de “Sargento Garcia”, presente em *Morangos Mofados*, e de “Onde Andará Dulce Veiga?”. Os exemplos citados acima foram recortados tendo em vista o desenvolvimento da temática *trocas culturais entre gerações de indivíduos homoeroticamente inclinados*, sob a ótica do corpo e sua potência comercial [...]Ademais, todos indicam a representação do desejo homoerótico (JÚNIOR, 2006, p. 161).

Pela citação explicitada, o problema não é a minoria, mas sua redução, o fechamento da obra cerceando suas muitas aberturas políticas. Por este prisma, a crítica faz-se problemática, pois, mesmo de posse de discurso aberto, ela atua no campo literário como cerceadora de outras possíveis leituras acerca do estudo do texto literário.

Quando Júnior afirma que “Caio dará vida a elementos de permuta considerando-se o perfil etário-ideológico entre rapazes iniciantes no exercício do homoerotismo e homens maduros e já decantados pela dor (JÚNIOR, 2006, p. 161), esbarra na crença de que o corpo-sexo é uma matéria amorfa à qual o gênero daria forma e conteúdo, levando em consideração, evidentemente, os efeitos das práticas culturais, linguísticas e discursivas presentes na obra deste autor.

Ora, se é pretensão da crítica quebrar a ideia da maquinaria heterossexual que estigmatiza a identidade homossexual como antinatural, anormal e desprezível em prol da estabilidade das práticas de produção daquilo que a sociedade considera natural em se tratando de gênero, faz-se necessário “pensar o sexo como uma tecnologia biopolítica, como uma contrateoria que propõe uma identificação das tecnologias de resistência, uma vez que o “gênero não é simplesmente performativo é, antes de tudo, protético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos” (PRECIADO, 2014, p.29).

Ao mesmo tempo em que o gênero é puramente construído, ele é também inteiramente orgânico. Isso faz com que essa categoria fuja às falsas dicotomias metafísicas instauradas entre “corpo e alma”; “forma e matéria”. Essa discussão é pertinente, uma vez esse conceito ou contraconceito de gênero extrapola a ideia de imitação ou representação e isso desestabiliza a diferença entre aquele que imita o que foi imitado. Ao seguir esse percurso, a crítica compreenderá que gênero produz corpos sexuais, e isso inverte as produções de identidade sexual. O pensamento hoje acerca da identidade sexual sai de cena e entram as práticas contrassexuais como possibilidades de uma ruptura radical no que se refere ao sistema sexo e gênero dominante, isso seria a tecnologia do dildo, para lembrar Preciado.

Essa nova configuração do dildo dado pelo “Manisfesto contrassexual” pode ser reconduzida ao pensamento da crítica para desestabilizar a dialética do “eu” e quebrar a relação dicotômica entre o eu e o outro, partindo do princípio de que na literatura o eu é fraturado a ponto de desaparecer. O que pretendemos, neste sentido, é a derrocada das certezas do cogito e a eclosão dos devires, que na literatura difere das lembranças, dos sonhos e consequentemente, do fantasma do eu. O tempo presente não permite mais buscar o que está por trás da linguagem, mas tudo aquilo que ela carrega, sem subterfúgios. As palavras fluem livremente sob um potencial impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade. Dessa forma, a literatura se inicia a partir do surgimento de uma terceira pessoa (nós) que destitui o poder eu.

É fato que existem algumas narrativas contemporâneas que se sustentam em suas próprias enunciações. Elas não remetem ao sujeito que fala, expressando seus sentimentos mais profundos, nem suas condições alternativas. Contudo, na literatura de Caio Fernando Abreu há uma tentativa de desprendimento desse eu, mas numa parte de sua obra o fantasma do eu persiste em continuar. Esse fantasma do eu começa a desaparecer na novela "Bem longe de Marienbad", "Linda, uma história horrível", "Lixo e purpurina" entre outras narrativas. Há, nessas histórias, enunciados que se livram de dicotomias e se constituem do próprio acontecimento que relatam. Observe o fragmento abaixo:

> Brest: digo esse nome cortante feito faca. E recomponho na memória o mapa desse pequeno pedaço da Franca, qualquer coisa entre o que chamam Pays de La Loire e a Bretagne. À esquerda, pouco mais acima, pouco mais ao norte, naquela ponta do mapa que lembra uma cabeça de cão projetada sobre o Atlântico, fica a cidade de Brest. [...] - porque tudo sempre lembrará alguma coisa. [...] Reviso as coisas que já examinei várias vezes [...] Tudo isso é tão inútil porque, de toda maneira, ninguém saberá que estive aqui (ABREU, 1996, p. 38-39).

Apesar de ser uma novela narrada em primeira pessoa, o narrador de "Bem Longe de Marienbad" se recusa ao real e vai buscar nas lembranças coletivas (o mapa é um objeto institucional, portanto, faz parte da memória de um povo) a arquitetura da cidade de Brest. Ele se gruda a essa imagem "do mapa que lembra uma cabeça de cão projetada sobre o Atlântico" (ABREU, 1996, p. 38-39), como uma última imagem territorializada. Mas é ao revisar as coisas examinadas várias vezes que, a partir daí, o fantasma do eu desaparece e "tudo isso é tão inútil", porque o sujeito morre e os agenciamentos coletivos de enunciação estão se mantendo. A máquina-mapa que conduz a visão do narrador em movimentos que a descentralizam sua visão pode até enxergar uma cabeça de cão projetada no atlântico, mas o mais importante é a forma como o mapa desestabiliza a memória do eu que, agora disperso, tem da cidade de Brest.

A solidão do narrador o abre para tudo que hoje atravessa a sua história. Os gestos repetidos de examinar as coisas no apartamento em busca de encontrar respostas exatas para tudo fracassam. A procura por K nesses objetos não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento maquínico, um agente coletivo na medida em que o indivíduo se encontra ramificado em sua solidão e nas coisas que examinou várias vezes.

No geral, as coisas do apartamento se conectam à solidão do narrador, a ponto de transformar as suas lembranças em tudo e em nada ao mesmo tempo, porque naquele quarto solitário nada remete a nada e tudo remete a tudo e a todos que flutuam na memória fragmentada deste narrador. Por isso que ele afirma ser inútil sua presença, porque o eu solitário some sem deixar marcas e ninguém saberá que ele esteve lá, a não ser os olhares de uns e de outros desconhecidos que captaram sua presença em meio à multidão; por exemplo, o homem velho manco de sobretudo xadrez branco e preto.

A novela promove uma experiência que não pertence ao domínio do eu, porque por mais que o narrador diga o que pretende, o que vê e o que lembra no decorrer da narrativa não se aloja na experiência do sujeito individuado, e por mais que o fato narrado possa se associar às experiências de um único indivíduo, o lugar onde estas se sobressaem não é aquele que os olhos do narrador descobre, mas aquele que as próprias sucessões de enunciados definem.

O narrador é o olho e a voz de um povo à deriva: o estrangeiro. Essa literatura tem relação com esse povo. É uma narrativa que produz uma espécie de solidariedade ativa, pois se o narrador está afastado de sua comunidade e por isso, sente-se frágil ao buscar nos objetos lembranças que o territorializam, essa situação o coloca mais ainda em condição de falar por outra comunidade potencial, de criar meios de outra consciência, através da retomada de lembranças de um passado sem vivência, e de outra forma de se sensibilizar com aquilo tudo que o cerca.

Tudo neste espaço não é identitário, a começar por K que não vem, mas que é potencial, as horas são incertas, o lugar também é incerto, trata-se de Marienbad ou Saint- Nazaire?: “São oito horas da noite, [...] Não, não é exato [...] Não deve passar de oito horas e quinze minutos de uma noite de novembro quando, sozinho na estação com minha mochila, olho em volta e não há ninguém à minha espera” (ABREU, 1996, p. 18). Personagens, tempo e espaço, nesta novela, se configuram como uma semiose a-significante. Sobre “Bem longe de Marienbad”, discorreremos no terceiro capítulo. Neste momento, a narrativa apenas nos serviu de exemplo para delimitarmos algumas multiplicidades presentes na obra deste escritor.

Numa perspectiva parecida com esta, se encontramos o narrador de "Lixo e purpurina" que, embora a epígrafe confesse ser o relato "em parte verdadeiro e em parte ficção", o enunciado não consistirá "do visível", assim como o que foi dito nunca conterá o enunciado. Esse conto demonstra como em Caio Fernando Abreu há uma ruptura contínua entre o dito e o dizível. Ao mesmo tempo em que é inevitável relacionar o enunciado com as experiências do autor, é impossível definir uma relação análoga entre ambos. A associação entre ficção e realidade, onde a ficção imita a realidade, se desfaz, uma vez que esse jogo imitativo é apenas aparente, já que se trata não de reproduzir a vida do autor em Londres: reproduzir a figura do estrangeiro, mas de produzir um movimento contínuo de intensidades onde a ficção não se torna mais realidade do que a realidade do autor:

> 20 de março – na Sir John Cass Shool of Art, posando desde das nove da manhã. Hora do almoço, estou com muita fome e não tenho um maldito shilling. Preciso ficar até as 18h, é a hora que eles me pagam. Caminhei um pouco na rua para ver se esquecia a fome, mas faz muito frio e o gelo entra pelo pano do tênis. Enfastiada, Mrs. Pountney come uma maçã do meu lado, tem um sanduíche no colo. Sorri, não oferece nada. Sorrio também. **Minha vingança é que é uma péssima pintora** (ABREU, 2005, p. 206).

Neste conto, as experiências típicas da geração do autor (viveu clandestinamente na Europa, lavou pratos, foi modelo vivo entre outras experiências), aparecem como "biografemas", lembrando Barthes, que atravessam sua estética literária se alojando, às vezes explicitamente, às vezes sorrateiramente, e mostram do autor mais do que suas pretensões.

Tudo isso associado à figura do estrangeiro que não se deixa silenciar perante o imperialismo cultural, pois apesar de seu lugar ser na "segunda fila", marca sua presença numa atitude vanguardista. "Lixo e purpurina" está "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana" (SANTIAGO. 2000, p. 26).

"Lixo e purpurina" se articula como a memória do narrador-estrangeiro que relembra sua longa e efêmera, por isso paradoxal, estada em Londres. Ele se inicia com uma epígrafe em que o autor descreve seu processo de escrita: "de vários fragmentos

escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro e em parte ficção" (ABREU, 2005, p. 193). Esse entrecruzamento de textos – realidade e ficção – ocorre não apenas porque o autor se revela nele, mas em razão das coincidências entre as experiências dos sujeitos ficcionais e alguns acontecimentos acima citados vividos pelo escritor contemporâneo. Antecipemos que o exílio neste conto é o espaço do entre lugar: ambivalente. É o lugar de onde emergem as diferenças.

É uma narrativa que aborda a temática do exílio que, além de se encontrar na fronteira entre ficção e realidade, atesta o sentimento ambivalente do estrangeiro. Observemos no trecho a seguir:

> 10 de abril – [...] voltar para Estocolmo, casar com Anita, ganhar passaporte sueco, auxílio desemprego do governo, viajar para a Índia, Goa, Nepal, Katmandu [...] 27 de maio – [...] talvez eu não esteja completamente aqui. Nem lá, seja onde for. Antes de viajar, fico pairando. Talvez a alma parta antes, e eu não saiba direito para onde ir sem o corpo. Na morte deve ser parecido (ABREU, 2005. p, 211).
> .

Assim, quando o narrador relata: "talvez eu não esteja completamente aqui. Nem lá, seja onde for", promove um questionamento que permite visualizar uma irônica imagem do sujeito contemporâneo ao inserir, no universo ficcional, a imagem do *estrangeiro*, aquele que transita, anonimamente, nos espaços dos entre lugares, a fim de encontrar a liberdade indispensável para a própria sobrevivência. Além disso, podemos observar nele em que medida essa experiência – ser estrangeiro - acentua o deslocamento inerente a esse ser fundamentalmente deslocado e que pensa sobre si mesmo, mas que, ao pensar sobre si, se inclui no conjunto desse povo à deriva: "pelo menos estou vivo. Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar. 'De cada luta ou repouso me levantarei forte como um cavalo jovem'," (ABREU, 2005. p. 208).

Pelo que podemos perceber, muitos dos escritos desse autor comportam uma literatura que não está enclausurada à superfície de sua escritura, mas ao contrário, ela revela sutilmente os processos de construção dos conceitos pré-estabelecidos, questionando-os e rompendo-os a todo o momento. Neste outro conto, "Os Sobreviventes", há uma ruptura radical com a questão identitária:

> Já li tudo cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay [...]você vai curtir os seus nativos em Sri Lanka depois me manda um cartão-postal contando qualquer coisa como ontem à noite, na beira do rio deve haver uma porra de rio por lá [...]

> éramos diferentes, éramos melhores, éramos, superiores, éramos escolhidos, éramos mais vagamente sagrados (ABREU, 2005 p. 26-27)

Por isso que no conto "Os sobreviventes", são frequentes a composição de períodos incompletos e o uso inadequado das vírgulas e dos pontos finais, e, sobretudo, as constantes repetições, configurando uma ruptura com a linguagem padrão, considerada limitada frente à problemática abordada. Os fragmentos que seguem confirmam essa observação, "Sem parar, abana-se com a capa do disco de Ângela enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodka nacional sem gelo nem limão. Quanto a mim, a voz rouca, fico por aqui comparecendo a atos públicos, entre uma e outra carreira, pixando muros contra usinas nucleares" (ABREU, 2005, p. 28). Nesse trecho, nos deparamos com uma construção narrativa que articula, visivelmente, duas vozes, e isso provoca constantes deslocamentos de enunciação. O efeito dessa dança de vozes, presente nesse foco narrativo, exige que se rompa a certeza do ponto de vista. Afinal, quem fala, o narrador ou a personagem?

O conto é um bom exemplo da estética desse autor, pois explora nuances do processo histórico-social recente e convida o leitor a refletir não somente sobre um fracasso de projetos utópicos, mas também sobre novas formas de vida. Como sobreviventes de um grupo de militantes contrários ao sistema ditatorial brasileiro, as personagens protagonizam e demonstram uma espécie de mal-estar por terem fracassado na luta contra o poder subjacente, mas ao mesmo tempo, constroem uma relação consigo que resiste ao "código do saber e desse poder".

Então, os projetos utópicos de outrora de quando "éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais vagamente sagrados", são esvaziados e como eles se vão as certezas. A protagonista inaugura um ser sem imagem, sem referência que não reproduz um modelo, e faz nascer aquilo que ainda não existe: o não-ser, o outro, ou melhor: o não simbólico.

Esse não simbólico não se refere às lamúrias do sujeito protagonista, não é um assunto privado, mas constitui "as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas (LEVY, 2011, p. 132): "você vai curtir os seus nativos em Sri Lanka depois me manda um cartão-postal". O não simbólico também é delimitado por esse tempo que não é Kronos, mas Aion, porque nessa narrativa nada ainda aconteceu e tudo é marcado pela espera. Logo, o conto não é a demonstração da

infelicidade da protagonista, pois esta infelicidade não está ligada à intimidade do eu, ele é, sobretudo, a demonstração da situação daqueles que se encontram fora de si e do mundo real.

O narrador em primeira pessoa cede lugar para a narrativa em terceira pessoa; a experiência relatada é a dos outros. Daí, essa linguagem curvilínea com a sobreposição de temas, sem marcação linguística que ligue um tema a outro, marcada por essa incoerência semântica, pode ser encarada como boas ideias que o autor vê e ouve nos interstícios da linguagem: "caíamos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor este ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa um cigarro, não, não estou desesperada" (ABREU, 2005, p. 28). Notamos aqui que não há um foco discursivo; uma delimitação; ou melhor, um assunto não chama outro contíguo, as enunciações não estão no mesmo campo semântico, um enunciado chama outro fora da comunidade de sentido do anterior.

O desvio narrativo neste conto marca a sua multiplicidade, sua abertura. Sobretudo, esses recursos de frases antisentido rompem a clausura da identidade: não temos certeza de nada. O narrador vive o drama da personagem ou apenas sai de cena para confirmar pela sua própria voz o seu desespero? Em nada, este fragmento é estático ou certo, tudo é fluido e se conecta a algo improvável. A quebra que delimita a multiplicidade: "este ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa um cigarro, não, não estou desesperada" (ABREU, 2005, p. 28), opera com os significantes que não remetem a significado, mas a outros significantes, pois de repente a ordem do discurso se rompe e começa novo processo "não, não estou desesperada", sem significado ou com um significado de mil cabeças; mil tentáculos.

A protagonista carrega a questão: "caíamos exatamente na mesma ratoeira" e, no entanto, ela age como se não fosse apenas sua questão. A voz narrativa não é o vômito de uma insatisfação pessoal ou uma interioridade subjetiva, mas a voz desses outros, através do discurso de ninguém e ao mesmo tempo de todos. Nessa perspectiva, o conto revela a impossibilidade de uma narração previsível que presuma os acontecimentos de como o regime ditatorial controlava a mente daqueles que o vivenciaram. Logo, a narrativa se reveste de uma estética que problematiza e não dissimula esses conflitos sociais, pois suas personagens são resultados de uma geração que tentou vencer a

ditadura, que acreditou na utopia de um mundo melhor, e que, nos anos 80, reconheceu a impossibilidade de realização da construção desse novo mundo.

O conto, que tem como pressuposto a indagação ininterrupta de uma mulher sufocando a voz do suposto companheiro ao desabafar suas desilusões, constitui um texto denso e fraturado, composto de lembranças de um passado diluído num mar de memórias e sonhos agonizantes, e ao mesmo tempo, é uma narrativa marcada por uma poética em processo de desconstrução da figura do intelectual, outrora relacionado com os anseios políticos da esquerda.

Surge agora, entre os dramas, transtornos, alegrias e prazeres confeccionados entre quatro paredes, um devir-outro, estranho à figura do intelectual, criador de novas estratégias de subjetividade para fugir da clausura em que o tempo presente o aprisiona. Assim, "você vai curtir os seus nativos em Sri Lank" é apelar para uma nova terra, um novo povo, porque inventar é resistir à representação do presente aprisionador. Poderíamos dizer, então, que esse autor cria uma espécie de linguagem da resistência, pois se interpõe textualmente num exercício contínuo sobre seu fazer poético.

O texto de Caio Fernando Abreu é um mosaico em que cada personagem, quando juntos, forma uma grande narrativa das singularidades alternativas em movimentos de resistência. Essa resistência é plural e se configura como modos de vida das personagens que se complementam através de novas estratégias de singularidade por ampliar as linhas do dizível e possuir uma forte característica antilinear e deslocada.

Em um sentido mais amplo, como podemos constatar, nem todos os personagens das tramas de Caio Fernando Abreu podem ser rostificados, daí que rostificar a sua obra é imobilizá-la em espaços comandados pelos agentes da enunciação, nesse caso específico, a crítica gay. Embora em muitos momentos essa crítica tenha uma razão de ser, a obra, no âmbito geral, não é a representação de uma militância, nem tampouco um rosto do oprimido, contudo, é composta por exemplos que podem burlar a própria ideia de representação ou rostificação.

Seus personagens não possuem nomes, alguns são assexuados, outros são seres fantásticos e anônimos que se formam através das dobras, por viverem se metamorfoseando na relação do eu com o outro, em movimentos que se agitam de dentro para fora provocando novas configurações. Dessa maneira, o jogo estilístico

apresenta uma linguagem literária em variação contínua, em que os elementos da cultura de massa e das outras culturas ganham conotações distintas, traçando ao mesmo tempo linhas criativas e de fuga e uma literatura que possui como característica fundamental: o deslocamento.

Esse deslocamento não se dá apenas em movimentos territoriais das personagens, mas, sobretudo quando reconhece que a linguagem própria das narrativas tradicionais não é mais suficiente. Neste sentido, o procedimento linguístico adotado por Caio Fernando Abreu é necessário, contudo cada história contada, seja de amor, de vida, de memória, dos mais variados temas, não é designada nem significada pelas palavras, nem se pode defini-la através do jogo de tradução de palavra a outra. Muitas das muitas histórias que fazem o conjunto de sua obra são além do representável; são aquilo que há de impossível na linguagem: o indizível.

Assim, ficção e realidade constituem uma conjunção de fluxos de reconstituição que ultrapassa e atravessa a imitação do sujeito real, que, muitas vezes, territorializa o sujeito da ficção. Desse modo, há em "Lixo e purpurina", por exemplo, a captura de um fragmento da realidade do escritor, mas nunca a reprodução exata da sua condição real.

A crítica, ao trazer para o cerne da discussão o pertencimento de Caio Fernando Abreu à literatura gay, situa-se na linguagem de pensamento que absorve a ideia de uma temporalidade linear, evolutiva e em uma perspectiva de estrutura teleológica, isso significa afirmar que ela está balizada pela lógica causal entre origem e destino:

> Atravessa a totalidade dos contos uma atmosfera carregada, densa, que contamina tanto o espaço, localizado em lugares escuros, lúgubres e sórdidos, como as personagens, seres solitários, sem raízes, amaldiçoados porque carregam a culpa e o preconceito dos atos proibidos, como o uso de drogas e o amor homossexual (BITTENCOUT, 1995. p. 21).

Nas palavras de Bittencout, a base de tudo é o sujeito individuado - "seres solitários, "atos proibidos" e "amor homossexual". As palavras, nesta análise, se impõem como única realidade conferida ao sujeito que narra. Contudo, não é certo que existam apenas "seres solitários", "sem raízes" e "amaldiçoados" nos contos desse autor, como Bittencout afirma categoricamente. Antes, não será que os tornarem-se seres solitários, amaldiçoados sem raízes não chegam a guardar uma ambiguidade? Aparentemente tal

ambiguidade se concretiza na medida em que as personagens se distanciam do plano individual e tendem a ir ao encontro de outros casos de caráter universal.

O relato do narrador associado à vida do autor cede lugar para que outra história se agite nele. Apesar de as condições de enunciação assumirem o caráter individual, o enunciado não remete a um sujeito de enunciação, pautado na dicotomia sujeito autor versus narrador; a construção da personagem ligada à trama se transforma em um agente coletivo de enunciação na medida em que, no conto em questão, o estrangeiro se encontra ramificado em sua estrangeiridade a outros estrangeiros. Isso implica afirmar que as subjetividades são sempre condicionadas por agenciamentos heterogêneos. Vale frisar que o termo coletivo tem como sinônimo multiplicidade, que se amplia para além do indivíduo. Desse ponto de vista, o plano individual é atravessado pelo público.

Na literatura de Caio Fernando Abreu, embora, em alguns momentos, possamos propor um referencial, em outros, a realidade se transforma em uma multiplicidade de realidades heterogêneas. Em suma, as personagens caiofernandianas não escondem suas realidades (fracassos, solidões, desejos, sofrimentos), mas ao se revelarem, se conectam em tempo e espaço com os outros, negando o modelo cultural ofertado e isso conduz a obra a produzir efeitos paradoxais.

Nesse sentido, embora as personagens se envolvam em situações aparentemente marginalizadas, muitas vezes não incorporam e não se subordinam por não representarem os modelos preestabelecidos da sociedade como um todo. Então, “o gay”, “a mulher”, “o estrangeiro”, “o solitário”, “o amante”, “o infeliz” criam outras formas de existir que escapam a qualquer ideia de identificação. O que faz o narrador de Marienbad, por exemplo, consiste em irrealizar o referente K. As supostas ações conferidas a K, através de alusões aos lugares, aos gostos, aos gestos, às ausências por onde, provavelmente K perde sua corporeidade, formam um conjunto de lembranças irreais. Assim, “Bem longe de Marienbad pode ser lida para além da enunciação, pois o narrador impõe à linguagem uma origem que não é fato, mas uma ideia que evita qualquer representação trivial do outro (não sabemos nunca o que K faz, do que ele gosta, se realmente K é o dono daquele apartamento, se está dormindo naquele quarto:

> Ações, repito, ações são o que salva. Quero [...] abrir a porta e entrar no quarto, mas não consigo deixar de ver em mim mesmo, ainda em silêncio, [...] sentado à beira da cama onde K deve dormir, e sem acender a luz de cabeceira, sentindo dentro do sono minha presença

> e meu cheiro, abriria os olhos antes que eu pudesse distender os dedos do braço que acabei de alongar em direção a seu rosto adormecido [...] Estou agitado e desfeito e confuso e não quero pensar absolutamente nada antes de abrir essa porta (ABREU. 1996. p. 30).

As palavras do narrador estão em suspense e isso determina uma narrativa potencial, onde a virtualidade da ação prevalece, na qual o subjuntivo, um subjuntivo em sentido amplo, assume a dianteira, não o indicativo, o que é um indicador do problema da identidade, pois toda identidade só pode ser conjugada no indicado. Aqui o tempo é o subjuntivo, o tempo dos possíveis e dos devires potenciais. Ora, trata-se de um subjuntivo que denota menos desejo, embora também denote mais ações entre ações; "quero abrir a porta e entrar no quarto"; em suposições: "confuso", agitado", "desfeito"; em tempo futuro do pretérito: "abriria", "pudesse", sempre fora do lugar. Os verbos aparecem em condições mais movediças do que tudo que se move.

A narrativa se apresenta em busca de um ponto desconhecido, sem qualquer espécie de realidade: K não é real, o fato não é real, o espaço não é real, o tempo se localiza num futuro que é passado suposto. Então, diante dos elementos da narrativa não se apresentarem de forma linear, abre-se um subterfúgio; uma linha de fuga; uma potência que faz com que nada mais pode se fazer presente, porque nada acontece, e os seres da narrativa (narrador e personagens) não são ainda. É a negação do real, a novela narra não uma realidade exterior, tampouco a expressão do eu poético, mas a errância, uma vez que o itinerário do narrador o leva a uma experiência totalmente fora do lugar da representação.

Diante disso, a ilusão de objetividade referencial, oriunda da estratégia de leitura por parte da crítica, resulta exatamente do fato de que os referentes (escritores em que suas obras foram engavetadas em prol de um nome próprio, - a literatura homoerótica) foram constituídos fora, em um discurso anterior, de responsabilidade teórica a qual pretendia também criar um referente. Ou seja, o referente de hoje é um referente do passado repaginado, mas que funciona com os mesmos pressupostos ideológicos que ele quer negar.

Ora, essa estratégia de nominalização de um evento colocando-o na posição de nome com uma tentativa de função remissiva, faz desse evento um objeto de um olhar, pautado numa perspectiva particular e sócio-ideológica do enunciador, com a pretensão

de engajar o leitor no seu argumento, desviando-o de sua proposta teórica. Nominalizar significa, em outros termos, tornar pública uma verdade já reconhecida e admitida pelos interlocutores.

O horizonte de destinação da crítica gay como política do nome, acresce enfim, uma pretensão: a de situar e entender a escritura de determinado autor num universo fechado e homogeneizado. A argumentação aqui implica o excesso do peso do nome como precursor de um discurso autoritário, por trás da máscara da margem que se situou contra a corrente dominante:

> As identidades homoeroticamente inclinadas são estrangeiras não apenas porque vivem um exílio voluntário, mas porque estranham-se mutuamente, afligindo-se mediante o Outro. Os estranhos estrangeiros devem aprender a conviver com as instâncias múltiplas da realidade, mas não o fazem. Reagem ao aprendizado formal e adotam como lema de existência o rompimento de fronteiras. São identidades multi-hifenizadas, não apenas brasileiros-ingleses, brasileiros-americanos, mas brasileiros-?. Uma busca pelo amor pode ser uma procura pela capacidade perdida de emocionar-se. E esse dado é correspondente ao olhar homoeroticamente inclinado, que precisou inventar a si mesmo ao longo do século 20 e, nas últimas quatro décadas, passou a reinventar-se para manter-se de pé ante o desmoronar das utopias e o edificar-se das imagens-espetáculo.[...] A palavra *estrangeiro* deixa de ser um verbete para a catalogação das identidades que embarcam e desembarcam em portos, aeroportos e rodoviárias. Ela invade o texto literário de Caio Fernando Abreu. Ela é uma metáfora para a própria narrativa que, de tanto buscar uma estrutura, desafina. E o desconcerto é sua beleza (JÚNIOR, 2006, p. 261-262).

A metáfora do nome enfatizada por Júnior em suas implicações em relação à questão da identidade preserva a suposta unidade escondida por trás da ideia de uma ruptura com o discurso dicotômico. Uma das coisas que fica evidente nesse apanhado da política do nome é, sem dúvida, que o significado do nome acompanha as transformações sociais, culturais e históricas, e as conserva, quando lhe é conveniente, na memória histórica.

O próprio nome “identidades homoeroticamente inclinadas”, que acompanha esse discurso pós-moderno dessa crítica literária, acerca do prosador brasileiro Caio Fernando Abreu, é essencialista. Nominalizar, por vezes, no contexto vanguardista dos estudos gay (década de noventa), cujo trabalho, na perspectiva teórica cultural, mantém forte vínculo com os movimentos políticos para questionar a heteronormatividade, pode

se transformar em um discurso “tautológico”, por ter fundado seu exercício na recusa das particularidades do objeto. Se recorrermos aqui ao discurso derridiano em “Torres de babel”, em que o nome próprio se caracteriza pela sua quase intraduzibilidade, que problematiza definições de tradução como a de Jakobson, por exemplo, verificaremos que a nomenclatura de forma geral simboliza uma espécie de generalização, e como tal, se instaura nela o poder ideológico do nome.

Dessa forma, generalizam-se seus sentidos para torná-lo comum. Quando a crítica analisa um texto literário e lhe confere uma identidade, nega algo novo aos seus referentes. Quando o crítico em destaque afirma uma similaridade e uma descontinuidade das identidades homoeroticamente inclinadas nas narrativas de Caio Fernando Abreu, nos conduz a entender que essa representação identitária na obra desse autor produz e legitima um positivismo homossexual.

Ao afirmar que em determinada obra ocorre o “triunfo” [...] de uma “identidade manifesta”, o crítico se pauta no argumento de que “o objeto que vejo é aquilo que vejo, e nada mais”. Há uma recusa da “metamorfose no objeto”, como pressupõe Huberman. É nessa indiferença no ato de nomear que o crítico torna sua leitura tautológica numa espécie de “cinismo”, uma vez que “quererá não ver outra coisa além do que vê presentemente” (HUBERMAN, 1998. p. 49). Dessa forma, os pressupostos dos estudos dessa crítica literária limitam nossa compreensão acerca da diferença e da diversidade sexual.

Por mais que a crítica adote os pressupostos da teoria queer (recentemente as publicações de Judith Butler influenciaram os estudos da literatura e cultura, especificamente nos estudos gays e lésbicos), ela parece não se ater aos movimentos de desconstrução para analisar a normatividade heterossexual. Não leva em conta que a teoria queer se tornou um palco produtivo de questionamentos não só na construção da sexualidade, mas da própria cultura, e da própria cultura/identidade gay que antes tinha base fixada na negação das condições homoafetivas. Os estudos Queer são compostos de uma energia intelectual ligada aos movimentos sociais de libertação e as discussões, no interior desses movimentos, consistem em estratégias e noções apropriadas para desconstruir a ideia de naturalização das “práticas sexuais e do sistema de gênero” (PRECIADO, 2014. p. 10).

Parece que ao negar a base de sua própria teoria em prol de uma política identitária, a crítica se funda apenas na inversão de papéis sexuais, sem promover ações de resistência à norma, pois tenta conceber outra norma: homonormatividade. O problema dessa crítica é que permanece a manutenção de uma estrutura profunda, do sujeito e do desejo individual, além da identidade e da representação. Isso implica afirmar que a crítica gay é uma metafísica implícita, dicotômica.

Visto por esse ângulo, a crítica gay tenta "globalizar certas identidades sexuais e renaturalizar uma identidade homogênea de referência, como a feminina, burguesa e branca, por exemplo (PRECIADO, 2014, p. 10). Dessa forma, ela desconstrói o argumento que atravessa a obra, e sobretudo, promove o aniquilamento do questionamento acerca da crença geral dos críticos na possibilidade de um significado imanente ao dito Literatura gay. Esse atravessamento de que nos fala a obra mostra a instabilidade do nome que, de acordo com Derrida, pesa sobre o significado de qualquer expressão.

Dito de outra maneira, o nome próprio funcionará como marca e como selo. Então, a Literatura gay, hoje, é vista como um selo de qualidade dos textos literários na atual conjuntura. O crítico assume seu papel de tradutor ao analisar tais textos, lhes conferindo uma nomenclatura em vista aos anseios de uma crítica desprovida de uma análise realmente crítica. E para lembrar Barthes, em "Crítica e verdade" (1970), o crítico deve sempre escrever se esquivando, porque ele é um escritor em liberdade condicional.

No caso da crítica gay, ocorre uma leitura de uma série de conclusões superficiais da obra, se levarmos em consideração que ser crítico é, antes de qualquer coisa, compreender que o ato de interpretar provoca um rasgo destinado a se alargar continuamente. Sendo assim, mesmo que ela utilize os aparatos além do texto, esquece-se de observar os rastros e acaba por silenciá-los. Rastros esses, muitas vezes, escorregadios, que tecem os fios das narrativas caiofernandianas:

> Nos contos de Caio Fernando Abreu há uma reelaboração ou uma desconstrução do conceito de exílio e exclusão do homossexual, ao resgatar o seu discurso das margens e dar a ele uma nova perspectiva que destoa significativamente daquelas representações engessadas e já enraizadas em nosso imaginário coletivo sobre os homossexuais, cujas imagens veiculadas e produzidas pelos discursos pautados em uma matriz heterosexual que os representam como seres excêntricos,

> geralmente afeminados e subjulgados pelo olhar(es) do(s) outro(s) (POSSO, 2009, p. 25).

Apesar de as análises da crítica tentarem por em evidência a "desconstrução do conceito de exílio e exclusão homossexual" em CFA, ela reduz a sua prosa à representação. Em primeiro lugar, porque reduz a análise aos fatos da linguagem (pressupostos e implícitos), em segundo lugar, porque reduz essa literatura a questões do sujeito versus objeto, ou seja, troca-se o discurso do homossexual como excêntrico e subjugado pela matriz heterossexual, pelo discurso do homossexual solitário, infeliz e fracassado. Em terceiro lugar, o foco da análise recai também na produção da subjetividade do sujeito individual. Essa associação direta dos textos do autor à sua história de vida provoca uma ditadura do eu, destruindo qualquer estratégia de subjetividade e deixa a obra aprisionada ao eterno presente. A literatura de Caio Fernando Abreu, muitas vezes, alcança novas maneiras de existir como forma de resistência desse presente enclausurador:

> [...] por delicadeza acabo sentando exatamente onde não suportaria ficar. Em frente ao aquário em que elas estão. Esguias, sinuosas. Claro que posso, em princípio, desviar meu olhar através da parte superior do vidro do aquário, e depois desse primeiro vidro, pelo segundo vidro da outra parede do aquário, e depois dois vidros entre os quais ainda não há água, ultrapassar um terceiro - o da janela voltada para rua, a lama, os ferros em frente à estação. [...] Há duas enguias no aquário em minha frente [...] duas serpentes viscosas preparando o bote sem pressa (ABREU, 1996. p. 21).

Em Artimanhas da Sedução, Posso (2009) argumenta que as enguias representam na novela "Bem Longe de Marienbad", a condição do gay em exílio sob duas perspectivas que se complementam. A primeira diz respeito ao narrador em sua condição de exílio na perspectiva geográfica e a segunda diz que essa condição de exilado também representa o enclausuramento da condição da sua sexualidade desejante. Portanto, as enguias são para esse autor uma espécie de revelação do desejo e, ao mesmo tempo, o medo que esse desejo venha à tona: "A junção de duas enguias (os dois pênis) castradas pela sociedade é uma continuação da aflição encarada pelo narrador-protagonista, a da condenação social e retribuição pela afronta do acasalamento gay. [...] o maior trauma nesta situação, evidentemente, é que o narrador-protagonista inconscientemente identifica-se com as enguias [...] aquilo que acabara de ser reencenado com as enguias: é o medo de ser taxado homossexual" (POSSO, 2009, p.137).

O desvio do olhar e a visão da visão que se repetem incessantemente para mostrar a abertura dos vários olhares que se manifestam através das linhas de fuga do narrador se desterritorializando, sugerem que esse desvio do olhar por entre os vidros anula o enunciado primeiro. As temidas enguias preparadas para dar o bote sem pressa são o ícone da desterritorialização do narrador. Na verdade, elas funcionam como semióticas a-significantes, porque "constituem condições maduras para pôr fim aos modos de representação familialista e personológico, bem como os modos de subjetivação [..] responsáveis pela fabricação de um sujeito individuado, adaptado às significações dominantes que lhe atribuem um papel, uma identidade" (LAZZARATO, 2014. p. 83).

Observamos que a análise de Posso também cai na armadilha da semiologia significante, uma vez que preenche uma função particular: controlar a desterritorialização do narrador e reforçar a subjetividade no momento em que a semiologia simbólica define a identidade gay. Parece que o crítico em questão sugere que existe uma explicação para a obra a partir de quem a produziu, ou seja, entre ficção e realidade há o momento de confissão do autor que reestabelece uma vontade de verdade e uma ponte com o mundo real. Dessa forma, o eu do escritor preenche a função de sujeito do discurso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade do eu.

É verdade que não se pode afirmar categoricamente que o autor desaparece da obra, todavia, essa narrativa fala por si e deixa emergir o ser da linguagem, seguindo o caminho do fazer literário, sem com isso, serem conduzidos pelos caminhos dos seus autores. Pensar na significação da obra a partir da dialética autor versus obra é promover "a unidade e a origem da significação do discurso" (LEVY, 2011, p. 63). Em muitas histórias caiofernandianas, os narradores-protagonistas rompem com as condições de subjetividades definidas pela semiologia simbólica, afastando-se da dialética autor versus obra, e esse relato é um desses casos, pois nega o modelo subjetivo em vigor, como condição única de ser e de viver.

As enguias podem representar o órgão sexual masculino? Sim, elas podem, contudo podem também ser o marco do desaparecimento do sujeito na escrita. Esses seres são considerados serpentes do mar e são definidos na novela como "sinuosas", "esguias", "duas serpentes viscosas preparando o bote sem pressa". As

enguias/serpentes rompem uma evolução linear, ao se apresentarem sinuosas, esguias e viscosas, pois suas sinuosidades quase marcam uma mudança associada ao ouroboros (as serpentes que mordem a própria cauda). Essa mudança está traçando os movimentos que estão simultaneamente desterritorializando o narrador.

O quase círculo proporcionado pelas enguias semióticas a-significantes parece fazer emergir, conectadas aos olhares desviantes desse narrador, outro nível de existência; de experiência, que nada se associa às semiologias significantes. Ao contrário, ao se mostrarem imperfeitas e sem pressa para atacar, evocam certa valência de imperfeição, reportam-se ao mundo da criação contínua, e, ao mesmo tempo, do perecível, libertando também o tema da expressão presente no discurso. Na novela não interessa mais a voz de quem fala, agora em lugar da figura unificadora do autor, temos a figura plural da própria palavra enguia voltada para si mesma sem, contudo, se aprisionar na forma da interioridade. Ela se desdobra numa linguagem múltipla. Por fim, as enguias podem indicar também um devir: o movimento de morte do autor e reconstrução do ser da linguagem.

Neste sentido, essa prática literária implica numa espécie de politização, pois traça uma linha de fuga dentro da linguagem em busca dos rastros além do dizível. Essa política da literatura se mostra rebelde em relação a qualquer codificação; ou seja, rejeita toda tomada de poder que opera a história da linguagem. E como produto histórico de agenciamentos coletivos de enunciação, ela se efetiva através dos movimentos de combate e resistência.

Assim, a literatura caiofernandiana é uma resistência à ordem do simbólico conectada a outras formas de percepção do mundo, pois comporta uma escritura constituída de devires que promovem rizomas com linhas de ruptura localizáveis na desconstrução do significado da linguagem. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a linguagem agencia, ela escapa aos códigos de dominação que buscam o tempo inteiro domesticar seus devires. Nessa tentativa de domesticação, linhas de fuga que apontam para fora do sistema e se encaixam num sistema aberto, de característica rizomática. É uma espécie de estética literária que foge a qualquer movimento de codificação.

2. A FORMIDÁVEL TAREFA TRAIÇOEIRA DE REPRESENTAR A HOMOSSEXUALIDADE NA LITERATURA

A marginalidade dos que buscaram caminhos não banalizados, abriram sendas novas, estranhas ao território habitual da poesia ou da literatura. Do avesso do avesso à margem da margem – para utilizar as duas lapidares equações pignatarianas.
Augusto de Campos, À margem da margem, p. 7.

2.1 Verdade literária: um oxímoro

2.1.1 Balada dos loucos: novas formas de sensibilidade e experimentação

Muitas narrativas de CFA são marcadas pela devastação dos significados, das designações, dos processos de tradução para que a linguagem afronte "o outro lado de seu limite" (DELEUZE, 2011, p. 33). Em "Uma história de borboletas", por exemplo, os protagonistas são as novas figuras que sabem transpor o limite do real. Aparentemente prisioneiros da loucura, ou prisioneiros quase razoáveis da loucura, eles não arrancam a figura do louco do plano do representável, mas a percebem de maneira indistinta. Nesse conto, o problema não está em ultrapassar os limites da razão, e sim em "atravessar como vencedor os da desrazão" (DELEUZE, 2011, p. 33).

Então, o conto trata da boa saúde mental desses protagonistas, mesmo que eles acabem no hospício, tirando borboletas do cabelo, ou melhor, as borboletas são a-significantes que tornam as suas vidas imperceptíveis e sem condições de representável normalidade. Quando André e o seu companheiro se encontram no hospício, o próprio presente desaparece num vazio que não é escuridão; preto. O presente desaparece "num devir que já não comporta mais mudança concebível" (Deleuze, 2011, p. 39): ele é o vermelho imperceptível: é o novo fora da vida sem interrupções nem condição:

> André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente, apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas. Como não havia telhados próximos, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas, eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar. Mordi-o muitas vezes, tirando sangue da carne, enquanto ele cravava as unhas no meu rosto. Então vieram os homens, quatro desta vez. Dois deles puseram os joelhos sobre nossos peitos, enquanto os outros dois enfiavam agulhas em nossas veias. Antes de cairmos outra vez no poço acolchoado de branco, ainda conseguimos sorrir um para o outro, estender os dedos para nossos cabelos e, com os indicadores e polegares unidos, ao mesmo tempo, com muito cuidado, apanhar cada uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar (ABREU, 1996, p. 75).

No conto, fica evidente que escrever é produzir novos modos de subjetivação. Neste sentido, compreender a proposta teórica do pensamento Deleuziano é fundamental à discussão aqui apresentada para observar o que aqui entendemos por subjetividade. Sabemos que o conceito de subjetividade em Deleuze está intimamente ligado ao conceito de "máquina". Contudo, o conceito de subjetividade seguiu um caminho de uma lenta e progressiva mudança no mundo ocidental. Partiu-se de uma visão vertical,

que estabeleceu bases concretas aos sistemas filosóficos, para uma visão horizontal, que tem como fundamento o eixo rizomático.

O conceito de rizoma rompe com uma visão de mundo eminentemente universalista e dicotômica, posto que é a subversão a todo tipo de hierarquização, de categorias estáveis, em busca de uma concepção de pensamento marcada pelo movimento de criação. Quem é André para os outros? Quem é o companheiro de André para os outros? Os aqueles são aqueles que cumprem seus deveres, suas formalidades, suas semióticas significantes. Quanto a André e o companheiro, nem eles mesmos sabem quem são. Estão envolvidos numa conexão rizomática ligada pelas borboletas que apenas por suas cores definirão suas subjetividades, além do tempo e do espaço. Essas subjetividades se constituem da subversão à hierarquização das categorias humanas estáveis. André e o companheiro são, de fato, loucos? O conto não insinua isso.

A construção dessas personagens não está submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatismo em relação à identidade do louco; ela acontece à distância desse modo de identificação, porque ultrapassa a ideia tradicional de louco e se forma sempre em condição de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. As borboletas se multiplicam e mudam de cor de acordo com os acontecimentos interpretados por eles;

> [...] André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente, apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas. Como não havia telhados próximos, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas, eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar (ABREU, 1996, p. 75).

A forma como eles encaram os acontecimentos naquele espaço, provoca uma mudança de pensamento que prioriza a associação de suas condições com o aparecimento das borboletas de variadas cores, e isso constitui o rompimento definitivo com a subjetividade dada, pois consiste numa forma de perceber os acontecimentos, que reflete em outros termos, a problemática de suas subjetividades.

Na conferência “Estética da singularidade na pós-modernidade”, Frederic Jameson salienta que a subjetividade, na pós-modernidade, levando em conta o espaço em detrimento ao tempo enquanto memória, está reduzida ao presente sob a “lógica do

efêmero", e esse efêmero é encontrado na obra de arte pós-moderna, e conclui: "com essa onipresença do presente, não podemos mais imaginar o futuro, resta ao corpo resistindo à exaustão da cultura burguesa" (JAMESON, 2014, p. 42). Essa discussão acerca do eterno tempo "espacializado" que os sujeitos da pós-modernidade vivenciam é o ponto de partida para que Jameson posicione seu conceito de subjetividade em tempos pós-modernos. Para ele, a esquizofrenia como perda da consciência de tempo, através da sensação de se viver em um eterno presente, é a grande metáfora da subjetividade na modernidade tardia. Neste sentido, a subjetividade é um efeito das articulações às quais o pensamento e as ideias estão submetidos. Não há lugar para se pensar a subjetividade como razão, pensamento e representação do sujeito;

> Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício. As palavras são muito traiçoeiras. Para dizer a verdade, não optei propriamente. Apenas: 1º.) eu tinha pouquíssimo dinheiro e André menos ainda, isto é, nada, pois deixara de trabalhar desde que as borboletas começaram a nascer entre seus cabelos; 2º.) uma clínica custa dinheiro e um hospício é de graça. Além disso, esses lugares como aquele que vi no cinema ou na televisão ficam muito retirados — na Suíça, acho —, e eu não poderia visitá-lo com tanta frequência como gostaria. O hospício fica aqui perto. Então, depois desses esclarecimentos, repito: optei pelo hospício (ABREU, 1996, p. 68).

O sujeito agora é entendido como um conjunto de crenças e enunciados maquínicos que se modificam conforme mudem as experiências e os hábitos. Por isso que quando André e o seu companheiro optam pelo hospício estão entrando na máquina-hospício. Apesar de se colorarem diante da opção: "Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício [...] repito: optei pelo hospício (ABREU, 1996, p. 68), o fazem para encontrar uma saída que os leve a não se submeterem aos olhos do sistema. O hospício que, em princípio parece ser uma grande unidade em que os dois se estabelecem completamente, é composto de uma unidade tão nebulosa que não há diferença entre estar dentro ou fora. Não há diferença entre o olhar dos vizinhos, dos enfermeiros e dos médicos. Mas, uma vez inseridos no hospício, local da indiferença entre o dentro e o fora, eles descobrem uma espécie de adjacência nas subjetividades dadas ("nos processos de subjetivação, de semiotização [...] não são centrados em agentes individuais, nem em agentes grupais" (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 31) e entram num processo de singularização proporcionado pelos seus sistemas de percepção de mundo, de sensibilidade, de afeto entre eles, de representação daquilo que passam a ser, de valores,

dos modos de memorização e produção de suas próprias ideias acerca do mundo e das pessoas.

Nessa perspectiva, esses sujeitos são duração e singularidades, pois são constituídos a partir dos agenciamentos de enunciação que o próprio espaço e o tempo lhes oferecem. Mesmo que este espaço esteja composto por "um jogo de signos convencionais" (BOUGNOUX, 1994, p. 67), regulado pelo código vigente, percebemos que atrelado a essas singularidades-duração desses protagonistas, está o conceito de um mundo "híbrido", em que sujeito e objeto se acoplam agenciando vários elementos. É nesse entre, ou melhor, nesse *intermezzo*, assim compreendido por Deleuze e Guattari, que se instaura o universo de possibilidades de singularização desses indivíduos, e a partir de então, é que os limites entre sujeito e objeto se dissolvem e as singularidades desses personagens são produzidas no ambiente maquínico do hospício.

A máquina subjetiva hospício promove nos personagens a correlação entre expressão e conteúdo, sem que haja descrição ou representação, mas um movimento de intervenção. São, portanto, duas faces inseparáveis de singularidades antes e depois do hospício. Mesmo que a sociedade contemporânea produza subjetividades associadas aos dispositivos do capital, é sempre possível resistir a esses modos de subjetivação; não há um aprisionamento absoluto. É sempre possível movimentos de resistência, que escapam à rostidade, como defendido anteriormente, que nos é ofertada cotidianamente pelos agenciadores modelizantes. Existe sempre uma possibilidade de singularizações:

> Ele ficou ali na minha frente, me olhando. Não me olhando propriamente, havia muito tempo não olhava mais para nada — seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos. Eu me sentia mal com esse olhar, porque era um olhar muito... muito sábio, para ser franco. Completamente insano, mas extremamente sábio (ABREU, 1996, p. 69).

Esse "olhar insano, mas completamente sábio" (ABREU, 1996, p. 69) do companheiro de André, afirma o movimento de resistência que liberta o outro do olhar aprisionador e modelizante da máquina social e, ao mesmo tempo, ultrapassa a relação expressão e conteúdo porque transpassa "as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos" (ABREU, 1996, p. 69).

O olhar é afirmação ou invenção, porque desinveste as linhas de montagem das representações do outro e do objeto para investir em outras linhas que inventam outros mundos. Esse olhar marca a trajetória de um indivíduo se desviando da representação do "aparentemente" louco, ao mobilizar intensidades de sua vontade de afirmar a singularidade de sua experiência.

Em suma, o olhar é um modo de recusa dos "modelos de encodificação preestabelecidos, modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular" (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p. 17). O olhar de André nega a produção da subjetividade capitalística por trazer grandes possibilidades de desvio e singularização. Ao atrever-se a singularizar-se, o personagem foge à força coletiva do controle social.

Contudo, esse modo de singularização não se transforma em total liberdade, uma vez que as subjetividades desses personagens vivem constantemente em processo de produção. André é consciente de que é preciso que haja uma recusa a todos esses modos de manipulação da subjetividade:

> [...] mas havia aquele monte de papéis assinados e cheios de x nos quadradinhos onde estava escrito solteiro, masculino, branco, coisas assim, os enfermeiros esperando ali do lado, já meio impacientes — tudo isso me passou pela cabeça enquanto o olhar de André pousava sobre mim e sua voz dizia: * — Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais (ABREU, 1996, p. 70).

Dessa forma, os protagonistas sabem que para vivenciar seus modos de sensibilidade, seus modos de relação com o outro, precisam escapar à territorialidade. Os enfermeiros, funcionários e médicos, bem como tudo que os identificam, como: "aquele monte de papéis assinados e cheios de x nos quadradinhos onde estava escrito solteiro, masculino, branco" (ABREU, 1996, p. 70), delimitam seus espaços sociais e os enquadram no território que os aprisionam numa espécie de individuação da subjetividade. Neste sentido, como afirma André, "Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais" (ABREU, 1996, p. 70), as suas subjetividades ou processos de individuação são interligados aos sistemas de identificação modelizantes. Eles ocupam aquele espaço onde os loucos são individualidades serializadas, porque a produção desses indivíduos é normalizada e centralizada em torno da imagem do louco

preestabelecida pelo sistema, e esses personagens são obrigados a assumir essa singularidade com o máximo de consistência.

Mesmo assim, em "Uma história de borboletas", há transformações dos protagonistas que são evidenciadas, através de posicionamentos e comportamentos efêmeros acerca das vivências cotidianas que fazem produzir, cotidianamente, pequenos deslocamentos, pondo-os em variações, muitas vezes, imperceptíveis:

> — É assim mesmo — eu disse. — O mundo fora de minha cabeça tem janelas, telhados, nuvens, e aqueles bichos brancos lá embaixo. Sobre eles, não te detenhas demasiado, pois correrás o risco de transpassá-los com o olhar ou ver neles o que eles próprios não vêem, e isso seria tão perigoso para ti quanto para mim violar sepulcros seculares, mas, sendo uma borboleta, não será muito difícil evitá-lo (ABREU, 1996, p. 73).

Para esses personagens existe um mundo dentro de suas cabeças que demarca os deslocamentos ao transpassar o mundo lá fora, porque para cada personagem ele proporciona novas subjetividades que, como afirma Suely Rolnik (1999), transformam-se na medida em que os sujeitos ocupam diversificados universos, e essa diversificação provoca uma reconfiguração de suas subjetividades. A diversidade de acontecimentos na máquina-hospício aliada à presença das borboletas transformam nossos protagonistas e os convocam a um esforço quase que permanente de reconfiguração. Nesse contexto, as subjetividades das personagens são precárias e incertas, pois elas mudam por completo, no momento em que suas experiências desestabilizadoras são vividas e transportadas para o mundo também incerto dentro de suas cabeças:

> Mas de repente seus olhos pareceram piscar, mas não devem ter piscado - devo esclarecer que, para mim, piscar é uma espécie de vírgula que os olhos fazem quando querem mudar de assunto. Sem piscar, então, os olhos dele piscaram por um momento e voltaram daquele mundo para onde André havia se mudado sem deixar endereço. E me olharam os olhos dele. Não para uma coisa minha que nem eu mesmo via, através de mim, mas para mim mesmo fisicamente, quero dizer: para este par de órgãos gelatinosos situados entre a testa e o nariz, meus olhos, para ser mais objetivo (ABREU, 1996, p. 69).

A bifurcação do olhar de André que, supostamente, separa os dois mundos, não separa o personagem do mundo de dentro do mundo de fora, promove, sim, uma espécie de movimento de dobra resultante em nova singularidade, uma vez que o mundo de

dentro se realiza através da ação interna que culmina na percepção do mundo lá fora do personagem. Nesse sentido, não existe um mundo-dobra-mestre com poder dicotamizante e representável, mas mundos-dobras de acontecimentos singulares do mesmo plano de existência infinitamente redobrado; são as singularidades nas singularidades. É a dobra emergindo em movimentos sinuosos distintos, mas únicos, sempre se remontando; "não é dizer que sejam reais: eles se tornam reais visto que aquilo que é atual na alma" (a ação interna ou a percepção) é realizado por algo no corpo (DELEUZE, 2005, p. 200): "[...] os olhos dele piscaram por um momento e voltaram daquele mundo para onde André havia se mudado sem deixar endereço. E me olharam os olhos dele. Não para uma coisa minha que nem eu mesmo via, [...]" (ABREU, 1996, p. 69).

Esse passar continuamente de um mundo a outro é o que promove a não separação em partes de partes, no entanto se dividem infinitamente em dobras cada vez mais ínfimas, conservando sempre um elo de coesão. Quando o personagem se encontra no mundo do outro, "Já não era mais de tardezinha quando apareceu a primeira borboleta negra. No mesmo momento em que meu indicador e polegar tocaram suas asinhas viscosas, meu estômago contraiu-se violentamente, gritei e quebrei o objeto mais próximo" (ABREU, 1996, p. 73), se encontra também vítima do aturdimento de pequenas percepções, "apareceu a primeira borboleta negra" (ABREU, 1996, p. 73).

André e seu companheiro são personagens barrocos, porque "não param de realizar a presença na ilusão, no esvaziamento, no aturdimento, ou de converter a ilusão em presença" (DELEUZE, 2005, p. 208). São barrocos, pois suas ações/alucinações não fingem a presença, elas são presenças alucinatórias; "E novamente começou a acontecer a mesma coisa: algo como um borbulhar, o espelho, a borboleta (essa era das roxas), depois a janela, o telhado, os conselhos" (ABREU, 1996, p. 73).

É dessa forma que se compreendemos as singularidades desses personagens; nesse sentido, elas não são apenas o resultado da "linguagem-discurso-significado", mas compreendida como "um espaço de conexão ou de montagem, contínua pré-posição, uma dobra do exterior. A "dobra" (DELEUZE, 2005, p.120). Entender essas singularidades no sentido de "dobra" é compreender que elas se constituem como agrupamento, agregação e agenciamento relativos ao diferente, que partem da construção do sujeito, acompanhando-o e determinando-o ou indeterminando-o, como é

o caso dos personagens de “De uma história de borboletas”. Assim, o conto evidencia a criação de novas maneiras de experimentar e conhecer a trajetória do viver, apontando suas diferenças, seus processos metamorfósicos e de variações como resistência ao poder estabelecido. Porque, “Se é verdade que o poder investe cada vez mais nossa vida cotidiana, [...], se ele se faz individualizante, se é verdade que o próprio saber é cada vez mais individualizado, formando hermenêuticas e codificações do sujeito desejante, o que é que sobra para a nossa subjetividade?” (DELEUZE. 2005.p. 129). O próprio Deleuze responde que nunca sobra coisa alguma para o sujeito, porque cada vez mais, o sujeito está num movimento de ir e vir, está sempre por se fazer e refazer, como “um foco de resistência”, (DELEUZE. 2005.p. 129), de acordo com o que determinam as dobras que subjetivam o saber e “recurvam o poder” (DELEUZE. 2005.p. 129).

Por este ângulo, somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. Por isso, o que está em questão, neste conto, é percebermos justamente como os personagens fazem para fugir das máquinas abstratas da rostidade, isto é, como eles desfazem as formas do rosto pela impessoalidade. Como eles se tornam invisíveis a partir da perspectiva da identificação e do controle do rosto? Para André e o companheiro fugirem da identidade de louco, eles criam um mundo dentro deles que atinge diretamente a certeza da representação, de modo que, as borboletas substituem as pessoas do mundo lá fora e suas cores delimitam as passagens de consciência desses personagens. Esse narrador caiofernandiano olha ora o mundo de dentro, ora o mundo lá fora, ou melhor, olha os dois simultaneamente.

É porque o corte enfático do olhar do narrador divide sua consciência no momento em que atravessa as pessoas do mundo lá fora e alinha a substância das coisas a seu redor às mensagens significadas do seu inconsciente. Daí, as borboletas, num curto período de inconsciência dele, substituírem as pessoas do mundo real. Nelas se representa a significância, não o significante. Essa significância é a presença do signo errante e mal determinado. Elas são a perturbação da representação, pois não se encaixam aos padrões determinados pelas leis modelizantes.

As borboletas são as confusões indiciais, pois não representam borboletas, nem suas cores são apenas cores, mas são comportamentos. Mesmo sabendo que “toda arte é realista e está sujeita a um meio-ambiente que não pode deixar de representar” (BOUGNOUX, 1994, p. 67), o conto está dividido entre o social e o inconsciente, uma

vez que os personagens sofrem as pressões do meio e tenta burlá-lo. Há sutilmente um desmoronamento da relação entre os signos neste conto. Os objetos, os seres e os acontecimentos são sempre moventes. Os passos no corredor aliados à invasão do quarto e em seguida, supervisionados pelo olhar do narrador produzem uma nova ordem a partir do caos em que se encontra este olhar.

O olhar distancia o modelo da ordem a partir do efeito que os ruídos dos passos das pessoas se transformam, não em simples ruídos, ruídos por eles mesmos, mas em "contra-impulsos" indiciais. Os passos, que delimitam a chegada dos vizinhos, são índices comunicáveis da percepção do narrador por abster-se de intenção, mas funciona como relação do olhar que o personagem tem para com aqueles outros outrora; "Acho que meu primeiro olhar para elas foi aquele que tive antigamente" (ABREU, 1996, p. 73). Para além dos passos está o olhar em que tudo é duplo, um olhar binocular que coloca em destaque as ambivalências desses passos indiciários. O que se manifesta no conto é mais o ruído dos passos que se aproximam do que os efeitos da chegada dessas pessoas. O importante é o olhar destacar a presença, o som das pessoas que se aproximam:

> [...] quando ouvi um rumor de passos no corredor e diversas pessoas invadiram o quarto. Acho que meu primeiro olhar para elas foi aquele que tive antigamente, cheguei a reconhecer alguns dos vizinhos que nos observavam sempre, o homem do bar da esquina, o jardineiro da casa em frente, o motorista do táxi, o síndico do edifício ao lado, a puta do chalé branco (ABREU, 1996, p. 73).

O narrador fica invisível aos dispositivos subjetivantes e traça linhas de fuga que o singularizam. As personagens desse conto são construídas através das linhas de fuga que se desviam das matrizes normatizadoras para burlar as subjetividades dadas e criar suas cartografias a partir de um longo processo de singularização. Nesse processo se instaura a resistência. Elas não se encaixam numa fórmula tradicional construtiva, pois são oscilantes em comportamentos, em desejos, em sexualidades, em deslocamentos geográficos e emocionais.

A resistência se encontra, sobretudo, como meio de recortar um território escritural e transpor suas fronteiras, "transpor a afasia no fragmento, a anorexia no segmento, a hipocondria na música e na cor, passar do psicológico ou do psicótico ao linguístico" (DELEUZE. 2011. p. 19). Enfim, a narrativa é escrita que se abre ao enunciado, conquista a superfície, no entanto se sustenta dos rastros escriturais quando

evoca e invoca os oprimidos/loucos, convertendo-se assim, numa enunciação coletiva. Os personagens são capazes de produzir uma subjetividade singular que coincida com uma vontade de construir um mundo diferente com valores que eles defendem ser necessários:

> [...] (creio que foi nesse momento que lembrei daquele som das noites de antes: as franjas do xale na parede caindo sobre as cordas do violão de André quando rolávamos da cama para o chão). Pretendia quebrar mais coisas, gritar ainda mais alto, chorar também, se conseguisse, porque tinha nojo e nunca mais – (ABREU, 1996, p. 73).

Assim é a escrita "De uma história de borboletas". É uma escrita que se torna diferente, no momento em que algo novo dessa escritura começa a ser ensaiado. As personagens são compostas de seus pensamentos e criação de outra atmosfera para a vida, uma vez que, através do desenrolar dos acontecimentos, confirmam e experimentam a sensação dos seus próprios pensamentos esgotados pelo tempo. São os seus devires passado, presente e futuro: devires duração. É uma escrita que dialoga com o fora, adquirindo uma dimensão paradoxal:

> [...] eu tinha desaprendido completamente a sua linguagem, a linguagem que também tive antes, e, embora com algum esforço conseguisse talvez recuperá-la, não valia a pena, era tão mentirosa, tão cheia de equívocos, cada palavra querendo dizer várias coisas em várias outras dimensões. Eu agora já não conseguia permanecer apenas numa dimensão, como eles, cada palavra se alargava e invadia tantos e tantos reinos que, para não me perder, preferia ficar calado, atento apenas ao borbulhar de borboletas dentro do meu cérebro (ABREU, 1996, p. 74).

Ao buscar elementos exteriores, a narrativa os recria, e provoca uma nova ordem subjetiva nas personagens, isso acontece num movimento de dobra e redobra que culmina numa nova constituição do sujeito em si mesmo, como forma de criar, a partir dos movimentos exteriores, campos de refúgio que negam qualquer possibilidade de rostidade e fazem emergir novas singularidades que também mantêm certa relação com o fora, mas sempre na condição de recriá-lo; "Eu agora já não conseguia permanecer apenas numa dimensão, como eles, cada palavra se alargava e invadia tantos e tantos reinos" (ABREU, 1996, p. 74).

A este funcionamento de redobramento do Fora; da palavra com tantos e tantos reinos, a essa reflexão da força do fora sobre si mesma, capaz de produzir um interior, não no que diz respeito a outra coisa que o fora, mas o interior do fora, Deleuze

denomina de “dobra” ou “dobramento”. A totalidade da dobra produz um interior que foge do fora e se desenvolve na não relação entre o dizível e o visível. É disso que são constituídas as personagens deste conto: da dimensão de si; da subjetivação de si, quando fogem dos domínios de seus próprios enunciados proporcionando ao leitor não uma interpretação, mas as experimentações possíveis de viagens leiturescas indiciárias.

2.1. 2 Uma tentativa de ultrapassar a dialética da identidade

Como evidenciado nos apontamentos de “Uma história de borboletas”, o termo subjetividade nas personagens caiofernandianas pode ser enxergado sob outro prisma, aquele que não se refere à manutenção do protótipo arborescente a serviço dos códigos de representação. As singularidades, neste caso, aparecem capturadas e subjetivadas de acordo com os devires e as linhas de fuga sugeridas. Nessa perspectiva, as maneiras de subjetivação dizem respeito ao “devir das forças que não se confunde com a história das formas, visto que opera em outra dimensão” (DELEUZE, 2005, p.120). Os processos de subjetivação dizem respeito às alternativas das relações de construções de si a que equivale um trabalho ininterrupto de dobra e redobra. Dobras que promovem linhas de fuga numa “relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder” (DELEUZE, 1992, p.123).

Tudo isso abre campos de possibilidades de invenção de novos modos existenciais, capazes de apresentar novas relações conosco e com o nosso mundo circundante. Tomemos o exemplo do conto “Pequeno Monstro”, de Os dragões não conhecem o paraíso (ABREU, 2001, 125-146), aparentemente este conto narra a descoberta da sexualidade que um adolescente tem com um primo mais velho – Alex. O seu pai é portador de um discurso autoritário e opressor, “um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ABREU, 2001, p. 125). O enredo acontece durante um final de semana numa casa de praia. O pai-militar cobra do menino uma postura de macho. A mãe, por sua vez, cumpre o papel de mãe zelosa e protetora, mas que está sempre isenta aos acontecimentos a seu redor.

A história segue contando a trajetória desse adolescente que, em princípio lembrava-se do primo como alguém asqueroso e desprezível, no entanto quando Alex aparece naquela casa de praia, tudo se transforma em alegria: o adolescente pequeno-

monstro se transforma em adolescente pequeno-monstro de posse de um novo olhar acerca de si mesmo e acerca dos outros. A iniciação sexual acontece em seu quarto e os dois primos se tornam amigos naquele curto espaço de tempo e tudo transcorre na maior tranquilidade.

Ao redesenhar interpretativamente a trajetória do narrador deste conto pelo universo dos movimentos que o transformam, descrevemos as formas de agenciamento relativas a essas transformações, tendo como pressuposto que todo agenciamento liga, compõe, produz, combina e consome corpos e mentes, movimentos, pensamentos e novas formas de vida. Dessa forma, podemos compreender que os movimentos de transformação do sujeito-narrador são compostos por agenciamentos familiares variáveis que o definem ora como "pequeno monstro" preso às normas de convenções familiares, ora como elemento de ruptura dessa subjetividade dada pelos agenciamentos familiares. Apontamos, também, como esse conceito de agenciamento é uma ferramenta essencial, na medida em que reflete acerca dos aspectos materiais, sociais e semióticos envolvidos na construção das subjetividades do sujeito.

Assim, verificamos que sob a fala e a escrita, a linguagem utilizada pela família revela palavras de ordem que resultam em agenciamentos de uma máquina política a operar os signos internamente. Se partirmos da concepção deleuziana acerca do ato político, veremos que ela se define "como ação que transborda o que tradicionalmente se caracteriza como esfera pública" (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p. 58). De modo que uma relação informal entre pais e filhos constitui-se em fator de criação e transformação de regimes de signos, estabelecendo, dessa maneira, os processos de singularidades regidos pelos processos de subjetivação operacionalizados pelos regimes de signos dominantes (relação familiar) e esses regimes, muitas vezes, se revestem em forma de escravização do próprio sujeito em seu processo de singularização, pois ele se torna escravo de si mesmo. Observemos o trecho a seguir:

> Naquele verão, quando a Mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana conosco na casa da praia alugada, eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pêlos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos (ABREU, 2005, p. 125).

É pela meticulosa construção de uma linguagem própria, que o pequeno monstro de uma cidade do interior, pelo excesso de lucidez, traça o perfil de seus agenciamentos sobre o rito de passagem da sua adolescência. É impossível não reconhecê-lo em todas repetido "aquelas frustrações típicas da idade" como quando o garoto se olha no espelho e vê seu corpo transformado, sua cara cheia de espinhas e repete para si mesmo: "Pequeno Monstro, Pequeno Monstro, Pequeno Monstro" (ABREU, 2005. p. 126).

Ocorre nesta narrativa uma produção de subjetividades em processo. O sujeito narrador se vê envolvido num campo subjetivo complexo, vinculado ao seu contexto familiar, repleto de costumes, regras, convenções e práticas, que contribui intensamente na construção de papeis e funções, "na fabricação do sujeito individuado e do seu inconsciente" (LAZZARATO, 2014, p. 96). Neste processo de construção de subjetividades[1], o desenrolar da trama é marcado pela atribuição de um nome próprio ambivalente dado ao protagonista ("pequeno monstro"). Fato este que se constitui como componente importante à construção de sua singularidade, caracterizando-o não somente como um ser em processo transitório, como também, delimitando seu espaço provisório no seio de sua família.

Neste sentido, a família, além de produzir subjetividades, garante o controle social sobre o desejo do outro. A ambivalência do nome próprio proporciona a quebra da "unidade linear", como apontam Deleuze e Guattari (2004, p. 14), ao afirmarem que "o sujeito não pode nem mesmo mais fazer dicotomia, mas acede a uma mais alta unidade, de ambivalência ou de sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto".

Em tempos pós-modernos, além dos problemas a partir de perturbações físicas, as práticas linguísticas e os juízos morais são grandes portadores das condições subjetivas do indivíduo. Diante desta reflexão e associando-a ao conto analisado, em que condições os pais atribuem ao filho adolescente a propriedade de "pequeno monstro"?

Podem existir variados agenciamentos que contribuem para a cadeia semiótica que o nome "pequeno monstro" carrega. Como podemos observar, a nominalização conferida ao protagonista é um agenciamento que interfere em sua prática cotidiana,

[1] Subjetividade, neste sentido, é compreendida como um complexo de conversações, narrativas do ser, significados que a cultura disponibiliza aos sujeitos para manipularem e interagirem na trama social. Nesta perspectiva, o termo subjetividade sugere a ideia de constante movimento; de produção inacabada.

pois ele fica “encurralado”, preso às exigências, num processo de subjetivação. Entretanto, é a própria família, com a chegada do primo distante, que o conduz a um processo inacabado de subjetivação. Neste sentido, ela possui dupla função: escraviza-o enquanto o liberta. Há um caráter ambíguo na obra de CFA.

Assim, a família se constitui como agenciamento maquínico. E enquanto constituída como instituição privada moderna, ela é atravessada por regime semiótico misto em que a palavra de ordem é sentença de morte, mas também é estado de variação contínua. Notemos pelo fragmento adiante:

> [...] não suportava ninguém por perto. Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo normal vai e um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom - isso já é dose suficiente para um verão [...] De repente meu primo diz: - Eu sou teu amigo. Parei outra vez de me sentir monstro. Nunca ninguém tinha me dito isso antes. Foi aí que as coisas começaram a acontecer muito depressa, me deu vontade de rir, comecei a falar sem parar, ele começou a falar sem parar também no curso dele de Medicina, nas coisas todas que ia estudar, umas coisas da cabeça das pessoas, de nome complicado, psico não sei o quê, nuns livros duns caras de nome complicado também, duns discos, duns filmes, e disse que ia me dar umas coisas pra mim ler, pra mim ouvir, pra mim gostar, e eu fiquei pensando que não ia dar porque eu ficava o ano todo lá naquele cafundó (ABREU, 2005. p. 128).

Como afirmado anteriormente, o trecho citado mostra claramente que enquanto “pequeno monstro” significa para os pais um regime semiótico de “veredicto”, para o primo “pequeno monstro” significa justamente o oposto: um grito de alarme ou uma mensagem de fuga. Mas não significa afirmar apenas “que a fuga é uma simples palavra de reação à palavra de ordem; encontra-se, antes, compreendida nessa, como uma outra face em um agenciamento complexo (DELEUZE e GUATTARRI, 2004. p. 54). Tudo culmina neles, um excesso. A ordem da mãe, o olhar do pai e a acolhida do primo atravessam sua subjetividade de um ponto a outro, uma vez que se transformam em modalidades de expressão de ordem, de afetos em intensidade singularizante do narrador, cujo funcionamento não pode ser compreendido pela “lógica da racionalidade do sujeito individuado” (LAZZARATO, 2014, p.98). Essa intensidade singularizante provoca nele um efeito de “dessubjetivação e desindividuação” (LAZZARATO, 2014, p.98). O pequeno monstro não age sobre a consciência, “mas diretamente sobre a

variação contínua [...] de um novo modo de vida, uma nova experimentação da vida: "uma força de existir e a potência de agir" (LAZZARATO, 2014, p.99).

As linhas de fuga se cruzam e se tecem e criam as cartografias das personagens em movimentos disformes num processo de rejeição da fixidez, da permanência. Cada personagem se dobra alargando a sua distância de ser único; sempre um ser a mais: multiplicidades. Na esteira destes conceitos, podemos entender que quando uma palavra ganha outro sentido, ela pode nos remeter a conjugação dos fluxos, das descobertas das linhas de fugas do agenciamento. O pequeno monstro não se fixa num único agenciamento familiar, mas na variação desse próprio agenciamento. O acontecimento "naquele verão". Quando a mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana: "só tardezinha saía de casa, na hora que as empregadas domésticas [...] estavam voltando da praia. [...] Eu me rolava na areia, vez enquanto chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer" (ABREU, 2005, p. 131).

O garoto demonstrou desagrado: "não gostei nem um pouco". Expressão do jovem talvez involuntária, proporcionada pelo medo instaurado pelo agenciamento familiar que, no desenrolar da narrativa, se transforma num agenciamento familiar do desejo do qual este acontecimento é portador, promovendo um processo efêmero de subjetividade do pequeno monstro. Isto é visível na construção da singularidade provisória desse sujeito, na medida em que ele se expressa acerca da visita do primo e aquilo que é expressivo, nas palavras de Deleuze, é sempre um agenciamento de enunciação.

A rejeição ao parente faz emergir uma potência de subversão oriunda do próprio agenciamento familiar que tenta homogeneizar o desejo, ou seja, o desejo do pai é que o filho seja homem: "Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom", (ABREU, 1988, p. 125) insistindo em emitir ordens. A esse tratamento menor dado pelo adolescente à visita do primo reside o devir, recusa das constantes (normas), onde outra história se agita, se ramifica, estabelece elos e modifica os próprios agenciamentos. Observemos o excerto a seguir:

> Empurrei a compota de pêssego argentino, a calda virou na toalha, armei a tromba. Esse era meu jeito de dizer: não careço nem ver a cara dele para ter certeza que é um coió. [..]Fiquei olhando com força pro colchão sem lençol da cama ao lado onde ele ia dormir, até encher o colchão com todo o meu ódio, pra ele se sentir mal e ir embora no mesmo dia.[...] . Meu quarto agora não era mais só meu, não podia ficar lendo até

> tarde nem nada, luz acesa até altas: a droga do primo Alex estava lá, e eu tinha prometido ser bem educado com ele, coitado. [...]Então cheguei bem devagarinho perto da janela do quarto e, sem barulho nenhum, empurrei a persiana. De leve, como se fosse um vento. Ele estava nu, de costas para a janela. [...] Todo parado o primo Alex, só mexia o braço direito que eu não via inteiro, porque ele estava de costas para mim. Cada vez mais depressa, eu tranquei a respiração, o queixo apoiado na janela, e cada vez mais depressa, até que ele primeiro gemeu baixinho, depois mais alto, suspirou, o corpo inteiro tremendo, virou de bruços na cama e afundou a cara no travesseiro (ABREU, 2005. p. 142).

A chegada do primo tanto traz novas experiências (descoberta da sexualidade), quanto subverte a ordem familiar e transforma o "pequeno monstro" em ser que pode desejar o primo. A linguagem do conto é evocada pelo jogo das entrelinhas, dos indícios, dos rastros. O leitor passa a observar aquela descrição minuciosa do adolescente acerca do primo Alex com um olhar de expectativa. É no ápice desse jogo da linguagem que ele é convidado a perceber o despertar de uma sexualidade, talvez provisória, mas que vai penetrando e modificando as subjetividades do protagonista. O primo funciona como elemento pacificador da identidade gay. Ao criar o personagem Alex como elemento rastreador da identidade gay, o ficcionista reforça a tese do adolescente em seu processo de vir a ser gay, como indivíduo que representa a sociedade contemporânea, uma vez que representa:

> [...] o trânsito entre dois momentos distintos da vida, é um ser em mutação, nem um protótipo do homossexual cerceado pelo discurso opressor do pai, nem uma identidade plenamente formada e concisa – "concisão", [...]. Ele se constrói e vê a si mesmo em meio a um turbilhão de sensações em que todas as emoções são acentuadas e vividas em tempo interior descompassado. Trata-se, também, da ruptura com o tabu da sexualidade do jovem, que tem a iniciação sexual com o primo mais velho, e não com uma prostituta, como era comum (JÚNIOR, 2006, p. 80-81).

O escritor, com essa temática, cai na malha da representação das relações homoafetivas: o quão é complexa a homossexualidade masculina. Essa representação da complexidade dessas relações acontece neste conto, através da descrição minuciosa do "rito de passagem que permite ao indivíduo transitar de um universo limitado e quase infantil a uma experiência que o aproxima da imagem de adulto" (JUNIOR, 2006, p. 81). Pequeno Monstro é um conto bastante explorado pela crítica gay por possuir elementos que justificam as relações homoeróticas entre indivíduos masculinos. Nele, compreendem-se os mecanismos dialógicos entre o discurso gay de uma homocultura e

o literário. O enunciado é descentrado pelo olhar do narrador, ao mesmo tempo em que é desconstrutor do discurso homossexual de que fala.

Por isso que em todo enunciado do 'Pequeno Monstro', a ordem passa a ser outra: da desordem, uma vez que é pressuposto que em toda palavra de ordem, mesmo de um pai ao seu filho, haja uma sentença de morte devido à desordem. A qualidade que o pai ordenou ao filho, ou seja: pequeno monstro, é recebida e estabilizada momentaneamente. Mas, diante do acontecimento fatídico da presença do primo, a ordem se desestabiliza, provocando o aniquilamento da qualidade de pequeno monstro. Daí em diante, o estranho passa a ser o objeto desejado. São os agenciamentos subvertendo a ordem familiar: O primo não é mais aquele indesejável, não é mais o "coió", não é mais o "certinho". Tais agenciamentos, que antes produziam o pequeno monstro da forma mais pejorativa possível, produzem, a partir de então, deslocamentos que anulam os devires conservadores e fazem eclodir agenciamentos também familiares, só que agora, do desejo. A postura do adolescente atesta isso:

> Eu tinha que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente - eu conhecia bem essa gente - tinha deixado seus óculos sebentos na minha mesinha de cabeceira, e aqueles vulcabrás nojentos com umas meias duras no garrão saindo pra fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricuete escuro entre o banheiro e o quarto que não eram mais meus. Abri a porta devagarinho. A janela-guilhotina estava levantada, a luz apagada. Não tinha nenhum fedor no ar. A luz da lua entrando pela janela era tão clara que eu fui me guiando pelo escuro até a minha cama, sem precisar estender a mão nem nada. Sentei, levei a mão até a mesinha de cabeceira e apalpei: não tinha nenhum óculos em cima dela. Só meu livro Tarzan, o Invencível, da coleção Terramarear. Pelo menos isso, pensei: a trolha não usa óculos. Fiquei de cueca, camiseta, me deitei. Não tinha nenhum barulho de ronco, nenhum cheiro de peido no ar, só aquele perfume meio enjoativo do jasmineiro ali no pátio ao lado. Os meus olhos foram se acostumando mais no escuro, e eu comecei a olhar para a cama onde o primo Alex estava deitado, do outro lado do quarto (ABREU, 2005. p. 142-143).

Especialmente em relação ao desejo sexual que o primo provoca no narrador, vale salientar que, conforme indica o final desta trama, ocorre uma grande reforma contra a moral que o havia disciplinado. E isso tem um sentido muito mais abrangente do que apenas a descoberta de uma sexualidade, pois a própria construção das

sexualidades – incluindo suas demarcações e implicações de normalidade/anormalidade – é decorrente dos agenciamentos maquínicos do desejo.

Lendo o conto, podemos nos questionar sobre os limites estabelecidos por esses agenciamentos, incluindo não só o vínculo entre práticas e identidades sexuais e a vigilância em torno da sexualidade, mas sobretudo, como esses agenciamentos conduzem o indivíduo em busca de uma liberdade que ele acredita ser oriunda de suas entranhas, mas que na verdade, é tão provocada pelos agenciamentos como a própria norma. E tudo isso o envolve num jogo em que seus próprios desejos são frutos dessa máquina agenciadora de suas subjetividades.

Pequeno monstro nos apresenta um ambiente que aparentemente gira em torno da sexualidade, no qual o adolescente participa de uma aventura homoafetiva. No entanto, tal episódio não deve ser destacado aqui como a temática principal da narrativa – não se trata apenas, embora essa leitura possa ser realizada, de uma explicação para uma iniciação sexual homoerótica. Tal relato, portanto, pode também ser compreendido, sobretudo, pela forma como o adolescente atravessou o agenciamento familiar e, paradoxalmente, encontrou neste mesmo agenciamento suas linhas de fuga. Este é o momento epifânico da trama - a descoberta de si e da beleza do mundo, no momento em que, por alguns instantes, ele contempla o primo:

> A luz da lua batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado. Meus olhos se acostumavam cada vez mais, e eu,podia ver o primo Alex virado sobre o lado direito, as duas mãos juntas fechadas no meio das pernas meio dobradas. Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pêlos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pêlos. Ele tinha a cara virada de lado, afundada no travesseiro, eu não podia ver. Via aqueles pêlos brilhando - uns pêlos nos lugares certos, não errados, que nem os meus - descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés. Os pés encolhidos do primo Alex eram muito brancos, o pai dele tinha morrido, ele tinha estudado o ano inteiro e passado no vestibular não sei de quê, lembrei. E não fazia barulho nenhum quando dormia, coitado (ABREU, 2005 p. 143).

A partir de então, o pequeno monstro se reconstrói de uma subjetividade marcada pela resistência às várias formas de dominação a que foi submetido durante sua pequena vida. Essa subjetividade que emerge no adolescente “é o conjunto das condições que

tornam possível que as instâncias individuais e/ou coletivas estejam em situação de emergir como Território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva" (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 94). É a junção de agenciamentos de enunciação sem um eixo principal, ou melhor, sem aquele que fixa uma singularidade.

Essa nova subjetividade do narrador consiste em um enfrentamento à visão da família acerca dele próprio. Desta forma, suas atitudes marcam a subversão do pensamento que o enclausura – seja homem – em prol de uma outra concepção de homem, que é puro movimento criador. Ele modelou sua subjetividade, ou seja, criou certa cartografia a partir da qual ela se posiciona em relação aos afetos que sente pelo primo.

Ser considerado "o pequeno monstro" fez com que o próprio narrador constituísse o seu processo de subjetividade através dos agenciamentos familiares de enunciação. Diante do exposto, podemos inferir que a emoção predominante nesse cenário do conto é a transformação desse adolescente provocada pelos movimentos que o desterritorializam. Tais movimentos ocupam diferentes etapas de seu crescimento, bem como, múltiplos comportamentos.

Contudo, a pacificação do desejo sexual, que por alguns instantes, ocorre no conto, é superada pela excitação entre os primos, e esta é capaz de superar também toda dramaticidade da vida. Isso reporta a narrativa para uma chave de leitura que se fecha na identificação da construção de uma família, seja ela hetero ou homo. Ou seja, Pequeno Monstro é um conto representacional, identitário, que exerce a função do nome, pois não há a problematização da monstruosidade em si, ela é um valor, uma positividade acrítica. E como representante identitário, o conto não resistiu ao tempo, ele sucumbiu nas malhas da representação. Não foi além do seu tempo histórico.

2.2 Morangos mofados: o livro de cabeceira da crítica gay

2.2.1 Sobre Morangos mofados: o livro

A crítica gay aponta o livro de contos "Morangos Mofados" como a obra que se insere na "Literatura de representação" [...] por ser "aquela que se insere e se

representa o homossexual" (LUGARINHO, 2008, p. 19). Cada história faz com que os seus personagens representem mais indagações, catarses e descobrimentos de suas condições sexuais. Eles transitam da histeria diária à loucura progressiva. Todavia, abrem espaço, através de uma poesia urgente, para o sentimento paradoxal do conformismo inconformado com a ordem preestabelecida.

O inconformismo conformado de **Morangos Mofados** caracteriza-a como uma obra de transição que apresenta uma linguagem literária composta por um desprendimento sintático-semântico no corpo de cada texto. Texto em que a palavra tem consciência do seu limite, de sua incapacidade de dizer tudo. O livro, para muitos, é o retrato de uma geração, de desencanto de uma geração: "Morangos mofados, aquele escrito na praia, entre caminhadas ao sol e porções de arroz integral, é um atestado de que o mundo pode dar certo, apesar das ilusões perdidas. Apesar dos pesares é hora de começar de novo" (CALLEGARI, 2008, p. 97).

"Morangos Mofados" apresenta a organização dos seus contos da seguinte forma: composto por três partes – "O Mofo", "Os Morangos" e "Morangos Mofados", uma forma excêntrica e atípica, pois a estrutura de suas narrativas se vê destituída da linearidade e da especificidade. O conto "Morangos Mofados", homônimo do livro, possui a estrutura de uma ópera; outras narrativas equivalem a uma câmera fotográfica, como "Fotografia: "18 x 24: Gladys / 3 x 4: Liége" e "Além do ponto" e outros com estrutura de teatro: "Diálogo" e "O dia em que Júpiter encontrou Saturno", entre outros recursos intermidiais além da linguagem.

A estrutura da linguagem fragmentada calcada num desregramento do texto é consequência de uma consciência crítica que fica notória quando personagens e narradores se encontram inseridos na sociedade de consumo. Daí, as narrativas que compõem "Morangos Mofados**"** apresentarem um valioso arsenal extra-texto que ultrapassa os limites dos significantes e significados oriundos da tradição da linguagem. Tais recursos intermidiais são perceptíveis e complementares à obra, pois o autor se utiliza desses artefatos para traçar uma maneira singular de confeccionar suas narrativas. Cada narrativa constrói as imagens da dor, do fracasso, da esperança, dos anseios, dos encontros e desencontros. Percebemos que o enredo de cada conto se completa na incompletude do outro e que só se efetivam quando a intermidialidade é acionada pelo leitor.

A obra declara a vontade de mudança para uma sociedade mais justa, e isso é posto em questionamento pela juventude da década de 70. São jovens conscientes de

que o sonho acabou. A utopia de dias esplendorosos chega ao seu final. A busca do conhecimento de si também abre uma ponte para o conhecimento do outro. Isso ocorre na obra de diversas maneiras: ora pela poesia, ora pela crueza do desmascaramento da sociedade hipócrita, mas de maneira sutil e irônica com toda sutileza de um mestre.

Na primeira parte do livro – "O mofo" – composto por nove contos, constatamos a presença de narradores e personagens que representam a vida numa época de plena repressão – a ditadura militar. Os personagens que compõem os enredos desses contos vivenciam o dilema de restrição da liberdade. A segunda parte do livro – "Os Morangos" é a continuação desse martírio. Os oito contos que a integram reforçam a ideia desse período conturbado.

Os morangos associados ao mofo, que completam essas duas partes, remetem à ideia de tempos da representação em que o mofo é a imagem das identidades de seus personagens vinculadas ao sistema enclausurador: o homossexual que tenta se libertar do olhar da repressão, a intelectual fracassada e engolida pelo sistema e os atores da cena cultural brasileira do final do século XX que tentam denunciar, sem êxito, a figura da estetização do mundo, por meio do capitalismo esquizofrênico.

Já a última parte do livro – "Morangos Mofados" – composta por um único conto homônimo desta obra, é o grito preso na garganta, o martírio da vida, o lugar onde a linguagem é precária e não consegue dizer o indizível, mas ao mesmo tempo é linguagem acoplada a outras linguagens (a música) que solta o grito e resume a ópera da vida: sempre há um eterno retorno. Essa última parte: os morangos mofaram, mas resta-lhe a explosão, o grito preso na garganta, o recomeço que não é o recomeço do sujeito, mas do mundo enquanto imanência, para lembrar Deleuze.

Para muitos críticos, a obra de Caio Fernando Abreu traça o sujeito contemporâneo com sua fragilidade e exposto a várias formas de opressão. Para esses teóricos, o autor compõe suas tramas numa abordagem de problemáticas estéticas, existenciais e políticas, perfilando as personagens em situações periféricas e perturbadoras, desenhando um ambiente em que desfilam indivíduos desajustados, construindo, sob uma forma agenciadora de dizer e de articular experiências existenciais próprias dessas individualidades destoantes, uma possibilidade alternativa de escrita engajada, diferenciada do que se convencionou denominar arte engajada e literatura gay:

> O momento histórico com o qual os primeiros escritos de Caio Fernando Abreu dialogam é de censura à expressividade das idéias e do corpo: a ditadura militar. Daí que a obra do autor [...] se vê influenciada por todo o movimento de carnavalização do "desbunde" artístico, que surgiu naquele momento para subverter e questionar a ordem dominante. O excesso de certas cenas, que beiram o grotesco, tem a função de questionar os conceitos correntes de "bom gosto", de "boa literatura". Veremos a presença do grotesco, no plano da linguagem e da cena, em conto como "Terça-feira gorda", de *Morangos Mofados* (2001), [...], veremos também o modo como o cerco moral aos indivíduos homoeroticamente inclinados se constitui como uma das forças orientadoras do processo de desconstrução, pela poética de Caio Fernando Abreu, do sujeito pecaminoso e patologizado por um discurso repressor (JÚNIOR, 2006, p. 32).

Posto isso, o que predomina nesse discurso da crítica são os modos de representar a sensibilidade do gay, suas inquietações de sujeitos descontentes com as formas de ser distribuídas na e pela máquina social. Parece que para a crítica gay a obra "Morangos Mofados" fundamentou as bases da literatura de Caio Fernando Abreu como marco referencial. Todas essas discussões foram delineadas a partir dos discursos proferidos pelos personagens de cada trama – uma vez que cada personagem exprimiu emoções e se posicionou perante seus dramas existenciais, apresentando-se como sujeito que, diante dos mecanismos institucionais que integravam a estrutura social, se comportaram de modo transgressivo. Para a crítica, os contos de "Morangos Mofados" que melhor representam as sensibilidades gays são: "Aqueles dois", Sargento Garcia e Terça-feira gorda:

> O estilo experimental de *Morangos Mofados* consolida-se definitivamente através de três contos que podem ser melhor entendidos em conjunto, são eles: "Terça-feira gorda", "Aqueles dois" e "Sargento Garcia". Quando ordenadas e confrontadas, as três representam diferentes etapas na constituição do sujeito narrado. Como partes do processo constitutivo da personalidade, as experiências humanas são aferidas tanto ao nível individual quanto coletivo, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade. Levando-se em consideração a proposta desse trabalho, entendemos que as narrativas sintetizam a experiência do sujeito nos âmbitos público e privado. Dessa maneira as três narrativas complementam-se. Em uma ordem analógica, "Sargento Garcia", "Terça-feira gorda" e "Aqueles dois" representam sob o impulso de uma primeira leitura elementos que se interrelacionam como um todo, a exemplo do tema da iniciação homossexual, o da homofobia e o da superação (JÚNIOR & BORA, 2010, p. 113).

Para a crítica, o livro apresenta personagens com comportamentos solitários reforçados pela exclusão social, que traz como consequência a construção de sujeitos conflitantes com suas condições sexuais. Sendo esse conflito reforçado por ambientes

escuros e fechados que envolvem personagens marcados como sujeitos solitários, tristonhos e políticas de exclusão, que transformaram esses sujeitos em desiludidos e participantes de um mundo à parte.

No entanto, para Heloisa Buarque de Holanda, “Morangos Mofados”, escrito em 1982, o texto “não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência” trazendo para dentro de seus contos “sobreviventes” de uma era que se perdeu e que agora têm que lidar com toda a enormidade de sentimentos que lhes inundam o ser. “Estes mesmos indivíduos, agora sem o sonho e a utopia com os quais antes eram movidos, têm que explicar para si mesmos quem são e encontrar seu novo lugar no mundo” (HOLANDA, 2005, p. 9).

Mas o que parece todos concordarem é que a literatura de Caio Fernando Abreu é um projeto de um tempo pós-utópico, na medida em que o presente não almeja no futuro o paraíso prometido, questionando as certezas divulgadas na modernidade. A contemporaneidade parece desestabilizar o sujeito uno, frente aos apelos pelas singularidades. Essa literatura plural enxerga os dramas do sujeito contemporâneo que habita as médias e grandes cidades, espaços esses, capazes de fragmentar ainda mais o sujeito, uma vez que acentua as contradições e as desigualdades.

A narrativa brasileira dessa virada de século, ao tematizar o indivíduo que reside nas grandes metrópoles brasileiras, detecta e reflete esse sujeito desencantado e caracterizado por uma ausência. Essa ausência presente no habitante urbano é fruto do fim da ideia de utopia organizada e totalizante do país. Homens e mulheres que residem nesse espaço urbano atual plural e fragmentário não veem mais a cidade enquanto espaço idealizado dentro de uma perspectiva racional e em função do progresso. Paradoxalmente, tais narrativas apontam também que existe uma esperança advinda desse sujeito que resulta a partir dos espaços proporcionadores de individualidades.

No prefácio do livro “Morangos Mofados”, de Caio Fernando Abreu, a autora Hollanda (2005) afirma que os contos relatam o desencanto com o projeto utópico sugerido pela contracultura e, ainda assim, apontam para a ânsia, o desejo de um vir-a-ser alternativo. Para ela, os morangos de Caio modificam caminhos percorridos do fazer literário, pois tem “uma enorme delicadeza em lidar com a matéria da experiência existencial de que fala” (HOLANDA, 2005, p. 9).

2.2.2 O mofo: Os modos de reprodução das subjetividades dominantes

2.2.2.1 “Aqueles dois”, “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda” – onde tudo é referenciável

2.2.2.1.1 “Aqueles dois”: a ocupação do território

A partir dos conceitos bastante difundidos no decorrer deste capítulo, podemos garantir múltiplas possibilidades de leitura da obra de Caio Fernando Abreu, que não somente o viés da homoafetividade. Tomemos como exemplo, o conto “Aqueles dois”, que, muitas vezes, foi apontado pela crítica gay como uma das principais narrativas que determinou a inclusão de Caio Fernando Abreu como o escritor de uma literatura gay:

> Este texto relata a experiência do êxtase em sua ritualização por meio da agregação tribal, que se torna uma “agregação desagregadora”. Se justifica a aproximação homoerótica por meio de uma afinidade estética ou pela linguagem não-verbal do corpo em relação a uma concepção identitária de “grupo”, O que notamos, nesses casos, é a prevalência da solidão. [...] Há uma afinidade estética compartilhada, por exemplo, entre os personagens de “Terça-feira gorda” e “Aqueles Dois” e consiste, via de regra, em diferencial para os indivíduos homoeroticamente inclinados (JÚNIOR, 2006, p. 110).

Supostamente a crítica insinua que Saul e Raul são amantes: “Aqueles dois do título [...] dá conta da irrupção da cena pública, cultural e política da afirmação gay e do potencial de reformulação de personalidades através de gestos de distanciamento à normatividade” (NETO, 2011, p. 246). O início do conto é marcado pela amizade entre dois homens em um ambiente de trabalho; são funcionários de uma repartição. A narrativa segue com os dois colegas de repartição falando de seus casamentos desfeitos, futebol, trabalho; temas rotineiros que estão presentes no cotidiano das pessoas. No decorrer do conto, eles vão se aproximando cada vez mais, porque descobrem que possuem muitas coisas em comum: são solitários, são novos naquela repartição, são carentes de afeto, são estrangeiros:

> A verdade é que não havia mais ninguém em volta. Meses depois, não no começo, quando não havia intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como "um deserto de almas". O outro concordou sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído. E longamente então, entre cervejas, trocaram ácidos comentários sobre as mulheres mal-amadas e vorazes, os papos de futebol, amigo secreto, lista de presente [...]. Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou (ABREU, 2005, p. 132).

Os protagonistas se unem pelo reconhecimento e descoberta dos mesmos gostos musicais, culturais e pela condição de exílio que todo estrangeiro carrega. É o texto literário criando espaços em que a vida humana pode se apresentar e se transformar em cada recanto explorado por seus protagonistas. Enquanto espaço por excelência das práticas cotidianas e das relações interpessoais, "Aqueles dois" evidencia que esses espaços funcionam como camadas desdobradas do significado de todas as camadas unidas que representam o mundo criado pela imaginação de seus personagens. A posição desses personagens em um lugar determinado ou provisório delimita seu percurso à procura de identificação e de posicionamento no seio de uma cultura:

> Eram dois moços sozinhos. Raul viera do Norte, Saul do Sul. Naquela cidade todos vinham do Norte, do Sul, do Centro, do Leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes. Mas no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais – uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também me nenhuma outra – a não ser a si próprios. Poderia dizer também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro (ABREU, 2005, p. 133).

Diante das posições desses sujeitos na ocupação dos lugares e/ou entre-lugares, podem-se notar posições individuais e coletivas em situações fronteiriças ou descentradas de seus eixos, de acordo com mudanças oferecidas pela atualidade. Essa situação fronteiriça e descentrada pode levar a pressupostos de busca de um referencial. Saul e Raul, ao refletirem acerca de suas posições na sociedade, exibem também suas subjetividades moldadas ao exporem suas experiências vividas, no plano existencial; "Meses depois, [...] quando não havia intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como "um deserto de almas". O outro concordou sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído" (ABREU, 2005, p. 132). A postura deles revela a conformidade com o modelo subjetivo imposto pelo sistema, assim, suas experiências de vida naquela

repartição denotam que é preciso educar e moldar o corpo; ou melhor, “a carne como molde do espírito” (LAZZARATO, 2014, p.114).

Esses personagens buscam encontrar o território que os definam pelo jogo das práticas sociais, culturais e históricas. Sem dúvida, uma vez que o narrador descreve “aqueles dois” como não diferentes, no entanto, sem referenciais, ele sugere dois questionamentos: 1º - será que a sexualidade desses personagens pode ser integrada à sociedade; 2º - o nosso fracasso não reside justamente em tentarmos representar o prazer de acordo com os referencias estipulados pela matriz modelizante?

Esses dois questionamentos nos fazem inferir que as representações sexuais desses protagonistas não têm necessariamente nenhuma relação com a libertação de suas subjetividades moldadas. Isto, por outro lado, poderá nos levar a refletir de forma mais contundente sobre as noções da política de identidade de gays e lésbicas, calcadas na ideia de que criar personagens homoafetivos na literatura é o antecedente fundamental para uma mudança política da diferença.

Apesar da lógica fatídica deste argumento, que elege como precondição para a criatividade literária uma passagem pela política de gêneros e sexualidades, devemos por em questão a sua validade e o seu rigor conceitual. Em outros termos, precisamos refletir se não estamos confundindo cada autor com sua autoria, ou por outro lado, se também não estamos recusando a posição conservadora de que, em relação à sexualidade, autor e obra não mantêm a mínima relação. Tudo isso é válido para não produzirmos um exercício crítico que tenta promover condições de certeza e enclausuramento do texto literário.

Devemos, sim, ultrapassar o exercício crítico que se pauta entre a especulação e a certeza, através do mito de que a interpretação poderá promover identidades sexuais.

Por outro lado, o registro simbólico que compõe o texto da ficção é o espaço que dá condições à identidade de funcionar e se tornar imprevisível. Sem a observação dessa questão, estaríamos aprisionados no determinismo e no estruturalismo, não tendo nenhuma chance de ultrapassarmos além do limite da linguagem como representação. O conto em questão, muito analisado pela crítica, é emblemático nesse aspecto, tanto pela análise desta crítica, como pela construção territorializada das personagens:

> [...] eles se reconhecem no primeiro segundo do primeiro minuto [...].Ora, até ai não há alguma notação de afetividade e erotismo na coincidência de se encontrarem buscando o mesmo emprego [...]. Toda a vida afetiva, de desejo e práticas homoeróticas acontece,

> paralelamente, ao transcurso dos mesmos exercícios para os heterossexuais, com a diferença de que para gays e lésbicas existe um mundo de interdições e proibições das plenas expressões dos afetos e de desejos publicamente, o que obriga a esses sujeitos a buscarem e inventarem estratégias para escapar ao cerco repressivo de suas aspirações mais íntimas (NETO, 2011, p. 250).

O que chama a atenção na análise de Neto é a certeza da representação do gay e da lésbica na sociedade; "para gays e lésbicas existe um mundo de interdições e proibições das plenas expressões dos afetos e de desejos publicamente". Isso sugere um diagnóstico confiante do texto e do mundo que ele insere o homossexual. Esse problema da decibilidade do crítico em questão é que ela resolve toda a hermenêutica do texto no nível de pressupostos e inferências (seja sexual ou de qualquer outra natureza) de forma autoral e narrativa. Parece que o crítico coloca suas fantasias que dizem respeito à representação do mundo gay no lugar das fantasias do próprio autor.

A análise sugere mais ainda, o autor, para aliviar as suas tensões, responde com este conto, que o lugar do homossexual é o lugar da margem: "o que obriga a esses sujeitos a buscarem e inventarem estratégias para escapar ao cerco repressivo de suas aspirações mais íntimas" (NETO, 2011, p. 250). É como se o crítico tivesse dissipado os silêncios do autor tentando discursar em seu nome.

No conto, há uma falta, uma procura do outro, do espaço do outro. Essa falta de "comunidade" e partilha não é só de gênero, por outro lado, há o dado mais propriamente textual, como o narrador, de enunciar e fazer a crítica do que enuncia, há também as afinidades e identidades e diferenças culturais; há não só uma guerra de gênero, ou oposição, há guerras culturais, um certo estar no espaço e nas relações interpessoais, talvez a homoafetividade de ambos não seja o motor da exclusão, como se pode confirmar pelo trecho abaixo:

> Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou um cigarro ao outro, [...] Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até assistindo a um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? Infâmia. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley Maclaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? Eu conheço e gosto muito, não aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para o café, e no que

> restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mas do que nunca parecendo uma prisão ou clinica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme (ABREU, 2005, p. 134 -135).

A alegoria presente na expressão: "garrafa térmica do cafezinho", nos reporta ao dado minimal de Certeau, pois tem como principal questão a relação entre o lugar e o uso, o que revela a preocupação do escritor com os problemas espaciais, em que a "a garrafa térmica do cafezinho" assume a dimensão tanto poética quanto histórica. Não há como observar o quanto essa ínfima expressão se relaciona com o equilíbrio da cena. A maneira como os personagens "cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho" (ABREU, 2005, p. 134 -135), confirma esse equilíbrio. Mas a garrafa térmica parece também apontar para a inconsistência, que a experiência efêmera de convívio naquele espaço proporciona: "comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas" (ABREU, 2005, p. 134 -135).

Nesse deslocamento da mudança de espaço (espaço do café, das conversas jogadas fora para o ambiente de trabalho – às suas mesas), é quando aparecem os resquícios da paisagem do escritório, enquanto espaço público, mais evidente na mesa de trabalho.

O conto prioriza mais o ambiente e as ações cotidianas da repartição, do que a história individual dos personagens. Isso remete ao que Maffesoli chama de momento táctil no qual o que importa é a proxemia. As situações quase invisíveis: cruzavam silenciosos, tomavam café, as conversas do dia-a-dia, o acender de um cigarro, as afinidades fílmicas e musicais, tudo isso caracteriza a proxemia, momento no qual tudo é concedido à socialidade; à neotribo; à identificação.

A proxemia funciona, nesse conto, como uma conexão entre "aqueles dois". Então, "[...] contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão. [...] que filme? Infâmia. [...], um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar,[...], como ninguém conhece? Eu conheço e gosto muito,"(ABREU, 2005, p.135). Saul e Raul se identificam por gostarem das mesmas coisas: fumar, tomar café, assistir a filmes antigos, ouvir as mesmas músicas, e essas passagens no conto carregam em si a formação e a constituição de um determinado espaço, em que o entendimento dos seus signos leva o leitor a definir aquele lugar destinado aos personagens com comportamentos similares que dentro daquela repartição formam uma neotribo.

A narrativa promove o encontro entre "aqueles dois", mas também o encontro entre o Sul e o Norte: "Eram dois moços sozinhos. Raul viera do Norte, Saul do Sul.

Naquela cidade todos vinham do Norte, do Sul, do Centro, do Leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes" (ABREU, 2005, p. 133). Esse encontro é motivado na história pelo desbravamento dos nossos protagonistas em saírem de seus lugares de origem para expandirem ganhos com a estabilidade de um concurso, fato corriqueiro na cultura do nosso país, que promove essa migração interna. Em terras estranhas, os personagens são obrigados a criarem mecanismos e objetos para mostrarem o conhecimento que compõe as suas histórias e justificam suas permanências nesse lugar que estão ocupando por direito. Esses elementos narrativos se transformam dentro do território fictício do conto, porque a aproximação dos dois assinala sentidos com intenções culturais distintas dos outros daquele lugar e reforçam seus deslocamentos daquele lugar cheio de regras e imposições.

No desenrolar da prosa, eles se aproximam cada vez mais e essa aproximação provoca inveja e desconforto em seus colegas de repartição. Até que os dois são demitidos com o argumento de que aquela amizade fere a moral e os bons costumes. Há sutilmente uma sugestão de uma história de amor gay, o próprio escritor admite que "quando escrevi 'Aqueles dois', mal percebi que era história de amor" (...). No final da narrativa, os dois chegam à conclusão de que os outros, e não eles, serão infelizes para sempre. O autor parodia os finais dos contos de fada transformando 'Aqueles Dois' em anticonto de fada:

> Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para Saul entrasse. Ai-ai! Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina. [...], ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. (ABREU, 2005, p. 140).

No conto, a experiência do "outro" é aquilo que dá base aos seus convívios sociais, mesmo que essa experiência se apresente em forma de conflito. O autor da narrativa parece sugerir que a relação dos seus protagonistas faz sentido a partir do instante em que o leitor percebe que suas experiências partilhadas formam uma espécie de "socialidade" entre eles. Entendemos a socialidade na perspectiva teórica de Maffesoli, "a experiência do "Outro" é aquilo que dá base à sociedade, mesmo que essa

experiência apareça de forma conflituosa" (MAFFESOLI, 2009, p.68). Raul e Saul criaram um vínculo naquele espaço público que foi além da sociabilização (um adorno de ínfima importância nas relações de trabalho ou sociais).

"Aqueles dois" trazem seus sentimentos e experiências partilhadas sem a preocupação com um fim ou com um projeto futuro: "Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, [...] estavam ainda mais altos e altivos" (ABREU, 2005, p. 140). Para eles o que importa é a energia de estarem juntos, no sentido de aproveitar aquele momento em toda sua intensidade, com prazer.

O conto sugere muitas leituras, inclusive um envolvimento amoroso entre aqueles dois, no entanto, partilhar as afinidades não significa que seja um sentimento comum apenas aos gays, é um sentimento comum ao ser humano. A crítica esquece-se de observar os processos de agenciamentos que determinaram que Saul e Raul fossem hostilizados, não percebeu que o escritor, através de sua linguagem de esquiva, fez brotar um novo conceito de cultura de massa como forte aliado da construção literária contemporânea. As figuras da cultura de massa como: Carlos Gardel (nome dado ao sabiá em homenagem ao mais famoso dos cantores de tango argentino), Audrey Hepburn, Shirley Maclaine, o filme "Vagas estrelas da Ursa" e Dalva de Oliveira disputando os mesmos méritos estéticos de "O quarto", de Van Gogh e d'"O Nascimento de Vênus", de Botticelli, com mais recorrência e ênfase ao Carlos Gardel, aliás, esse pássaro é um personagem tão importante quanto os dois amigos, apontam que esse conto nivela "aquelas coisas que o povo faz ou fez" (DENNING, 2005, p. 110) ao mesmo patamar dos grandes cânones da arte mundial:

> Dia seguinte, de ressaca, Saul não foi trabalhar nem telefonou. Inquieto, Raul vagou o dia inteiro pelos corredores subitamente desertos, gelados, cantando baixinho 'tu me acostumbrastre', entre inúmeros cafés [...]. Saul deu-se bem com Carlos Gardel [...] Mas quem cantou foi Raul: 'Perfídia', 'La Barca', "Contigo em La distancia' [...]. E porque estava sem dinheiro, porque seu amigo não tinha nada nas paredes da quitinete, Saul deu a ele a reprodução de Van Gogh (ABREU, 2005, p . 136-137-138).

O autor coloca em questão a dicotomia de alta cultura e baixa cultura, deixando nos rastros de sua escritura a dissolução da distinção, e aborda acima de tudo, "o falso problema do valor". A narrativa, antes de falar em relações entre iguais, reduz excessivamente, ao espalhar a positividade da cultura de massa em todo percurso

narrativo, a hostilidade e temor a essa cultura. Caio Fernando Abreu vai além das dicotomias entre alta e baixa cultura, cânone e não cânone. Ao quebrar as fronteiras, ele inaugura sim, uma nova concepção de abordagens das diversas formas culturais, sem contudo, rotulá-las. Ao apostar em momentos subversivos em cada passagem de celebração da cultura de massa, o conto se reflete "como uma tentativa de mudar o modo como pensávamos a cultura em geral" (DENNING, 2005, p. 114).

O fato é que para "Aqueles dois" a cultura de massa venceu. Uma desconstrução do popular é o que o autor faz ao recorrer à cultura de massa. É a celebração do popular como conteúdo estético que qualifica sua obra. As considerações sobre a cultura de massa não aparecem em forma de lamentações ou supervalorização do "excluído", em lugar disso, a presença desse popular se torna o centro da linguagem estética que eleva a obra. O que fora desdenhado pela "alta literatura" aparece nesse autor como um toque de requinte que se reconfigura em cultura comum. É um diálogo que marca um tempo, sem, contudo, enclausurá-lo.

Mesmo evidenciando e apresentando outra possibilidade de leitura ao conto "Aqueles dois", nossa análise não rejeita a possibilidade da leitura da crítica gay. O conto não se efetiva pelo seu teor não homoafetivo, se não compreendêssemos isso, estaríamos adotando uma postura crítica presunçosa e leviana. No entanto, frisamos aqui que não podemos reduzir qualquer obra a um conjunto de representações fixas e inabaláveis. Nesse caso, não podemos reduzir o silêncio dessa narrativa a formas ocultas de significado apenas homoafetivo, por trás do argumento de uma pluralização efetiva dos temas gays. Não há como negar que o conto é representacional e identitário, contudo, a preocupação aqui é tentar compreender os efeitos de uma leitura crítica, seja ela radical, pró ou antigay. O que se conclui é que há uma redução do texto literário aos desejos documentados e biografados de seu autor.

2.2.2.1.2 "Sargento Garcia": uma besta guardada no armário da masculinidade vitoriana ou uma maneira barroca de ser

"O significado é um signo aberto quando onde a vida vive".

Décio Pignatari

Manifestando o aspecto transitório das identidades homoeroticamente excluídas pelos padrões heteronormativizados, o conto "Sargento Garcia", nas palavras de Denilson Lopes (2002) é mais um componente de uma vasta obra que veicula a dor da exclusão e do isolamento. Segundo o autor, este é um sentimento recorrente em muitos outros escritos do escritor – sentimento esse marcado pela violência homofóbica introjetada na subjetividade das personagens, cuja presença observamos na fala do narrador e na posição perversa assumida por parte do Sargento Garcia, personagem que resume as relações de poder e submissão entre o regime militar brasileiro e a imposição do desejo do outro. Para Lopes, o conto demarca "a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações":

> Quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começam a perder força, um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge. Paisagens entre a melancolia e a alegria possível, a deriva sexual e o temor da AIDS, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações. É nesse sentido que pode ser entendido o melhor da obra de Caio Fernando. [...] "Sargento Garcia" de Caio Fernando Abreu (*Morangos Mofados*, 1982) retoma a figura do adolescente, mas já se lançando na vida. O temor não impede que a iniciação sexual ocorra, nem glamourizada, nem traumatizante, com o sargento que o dispensa do serviço militar, e da qual o protagonista consegue extrair uma possibilidade. "Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde" (p. 92) (LOPES, 2002, p. 50).

Nesse sentido, a leitura de Denilson Lopes se caracteriza pelo seu caráter identitário e individual sobre o qual impera certo controle de leitura. O problema dela é negar o "caos-mundo". De acordo com Glissant, "o que chamo de poética do caos não pode ser pensado em termos de finitudes formais, ou seja, através de uma conferência escrita, radical, sem possibilidade de repetições ou de contradições [...] nem em termos de finitudes reais, ou seja, como um todo que não suporia acréscimos, retiradas, ou mesmo remorsos, ou renegações" (GLISSANT, 1996, p. 97). Solidão, ternura, melancolia, alegria, desejos e identidades homoeróticas marcam essa leitura da crítica gay.

Ao eleger a obra de Caio Fernando Abreu com "paisagens entre a melancolia e a alegria possível, a deriva sexual e o temor da AIDS, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações" (LOPES, 2002, p. 50), o crítico procura colocar em questão a noção de literatura como historicamente demarcada, limitada no espaço e no tempo. Isso pode engavetar o texto literário

numa única chave de leitura. Parece que essa vertente da crítica possui um apelo político que deseja eleger a identidade homoerótica como melhor possibilidade de se entender o texto literário desse autor.

Engavetar o texto literário, nesse caso, constitui apenas uma simples retórica em torno do texto composta por verdades irredutíveis. Isso anula qualquer possibilidade de entendermos que toda obra de arte carrega em si rastros que podem ser compreendidos a partir de uma leitura dos índices que ela comporta. Sobre essa questão Ginzburg afirma que: "O rigor flexível [...] do paradigma indiciário mostra-se ineliminável" (GINZBURG, 1989. p. 179). Portanto, os índices são formas de saber silenciosas. Não se domina a tarefa de "conhecedor ou diagnosticador", quando se limita a colocar em exercício regras preexistentes. Rastrear uma obra literária é, sobretudo, acionar os "elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição" (GINZBURG, 1989. p. 179).

Hermes talvez seja esse elemento imponderável, neste conto. Anunciado pelo sargento como criatura lorpa, ele ultrapassa o limite do representável: "- Eu chamei, Hermes. Quem é essa lorpa?" (ABREU, 2005, p. 79). Será que o garoto se encaixa na armadilha da escritura descritiva de um adolescente inexperiente e bobo? Talvez os rastros que definem Hermes estejam longe de colocá-lo num plano de representação do menino bobo e sujeito às adversidades da vida. Hermes, que na mitologia é conhecido como trapaceador e astuto mensageiro por excelência, dotado da arte do bem falar e dono de um discurso convincente, além de ser conhecido pelos seus vários amores, é não tão lorpa como descrito inicialmente pelo sargento. Ao contrário, a narrativa segue e revela um narrador menino-rapaz cheio de artimanhas e surpresas:

> É que logo vi que tu era diferente do resto. – [...] Tenho que lidar com gente grossa o dia inteiro [...] Aí quando aparece um moço mais fino, assim que nem tu, a gente logo vê. – [...] Então quer dizer que tu vai ser filósofo, é? Não sei, outro dia andei lendo um cara aí. Leibniz, aquele das mônadas, conhece? (ABREU, 2005, p. 86).

O conto "Sargento Garcia" se divide em duas partes. A primeira diz respeito à entrevista para o alistamento militar e são apresentados os protagonistas: Hermes - o recruta, e Sargento Garcia – o comandante. Nesse instante, a narrativa deixa explícita uma relação de poder hierárquica. A segunda parte ocorre nas ruas da

cidade. No momento em que Hermes é envolvido pelo Sargento Garcia. O encontro sexual dos dois acontece num espaço reservado meio decadente, habitado por uma única personagem - Isadora, um travesti, dona da casa de quartos e que presencia o encontro clandestino. Como vimos, o narrador sugere ser além daquele adolescente frágil e envergonhado.

Hermes é a própria diferença, não em seu estado maldito, não mais subordinado à oposição, não mais comparado a ninguém, não se encaixado numa representação. O narrador é a afirmação do filósofo. Ele se difere de todos os aspectos da mediação e da representação. Não existe a imagem e semelhança de Hermes. No momento em que ele domina o acontecimento é instaurada uma aproximação do outro e transformação do eu: "Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna secreta. Mordeu minha nuca. Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim" (ABREU, 2005, p. 92).

Hermes domina a cena. Essa caverna secreta e inviolável é a mônada que "não tem janelas pelas quais algo possa entrar ou sair, não tem 'buracos nem portas" (DELEUZE, 2005, p. 53). Entretanto, ela foi penetrada, e esse acontecimento se transformou em pura possibilidade para que tudo o que estava inserido em seu ser, pudesse aflorar e se tornar compossível: "Dobrei a esquina, passei na frente do colégio, sentei na praça onde as luzes recém começavam a acender". (ABREU, 2005, p. 93). O dobrar a esquina é o dobrar a si mesmo. O acontecimento que promoveu o choque, também promoveu a repetição de Hermes entre Hermes do passado e do futuro. Assim, a ação de dobrar a esquina, passar, no colégio, sentar na praça e contemplar as luzes acendendo se repete, mas com determinada distância do passado. Como mônada agora o narrador é multiplicidade, porém único. Ele é a dobra dele mesmo, irrepresentável, singular, mas múltiplo em suas dobraduras:

> Como tudo no universo são. Assim que nem janelas fechadas, como caixas [...] Umas coisas assim meio sem ter nada a ver umas com as outras. – Tudo? – É. Tudo, eu acho. As casas, as pessoa, cada uma delas. Os animais, as plantas, tudo. Cada um, uma mônada. Fechada (ABREU, 2005, p. 86-87).

Para ele, tudo existe e não existe ao mesmo tempo, há dois lados de tudo. Os paradoxos que podem ser reconciliados. A narrativa segue e não ocorre nenhuma aproximação romântica ou espontaneamente afetiva. Ao aceitar o convite de seu superior, ele lhe confere o poder de ser o agente penetrante que conduz ambos ao

prazer sexual. Faz-se, por desejo, presa de uma violência aos moldes da ditadura: "com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre minhas coxas, procurando passagem. [...] Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo" (ABREU, 2005, p. 92).

A partir desse acontecimento há uma quebra no ser Hermes, naquela mônada inviolável, e é nesse momento que ele deixa de representar aqueles recrutas para fazer surgir esse paradoxo reconciliado consigo mesmo. Hermes assume então, seu devir-gay, o seu entre na constituição singularizante. Entre o Hermes antes e após Sargento Garcia ocorre um Hermes que se repete à distância daquilo que foi anterior ao acontecimento. Criou-se uma zona de vizinhança, ou melhor, um devir entre um menino e um homem, que será sempre um devir-outro, pois "um devir não é uma correspondência das relações. Mas tampouco é ele semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação" (DELEUZE & GAUTTARI, 2000, p. 18): " o bonde guinchou na curva. Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a fumar" (ABREU, 2005, p. 94).

O narrador é aquele que encerra a cena com a experimentação. O devir em Hermes é a afirmação do seu ser, é a afirmação da vida. Ele é a vida inventada, reinventada. Ele é o ser supremo da sua vida, aquele que diz em uma só voz: "Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde" (ABREU, 2005, 94). Enfraquece a forma Eu e a forma homem e entre uma e outra se instaura o devir-gay. Hermes se dobra entre o seu dentro e o seu Hermes de fora:

> [...] uma vez desperta não voltará a dormir" [...] Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino. Nada doía. Eu não sentia nada (ABREU, 2005, p. 93- 94).

A vida no conto "Sargento Garcia" é mais do que a preservação da rotina ou a prática da mesmice. Ela é processo de transformação. Silenciosamente Hermes é a união de todos os deuses: é um ser supremo, como queria que soubéssemos, o seu autor. Ele provoca uma dissipação do ser em favor dos outros que ele é, diferentemente, sem estabelecer nenhuma identidade. A narrativa parece estabelecer uma conexão entre pensar e experimentar através do questionamento de Hermes acerca do funcionamento do mundo. Ele parece ser o único que está em tudo, mas esse tudo não é extensão do único, ou melhor, do sargento, de Isadora – a travesti e

nem dos outros recrutas. Parece que a narrativa é eficaz em colocar em choque a ideia de representação, uma vez que esse narrador não se encaixa no modelo de adolescente que o conto, supostamente, apresenta, pois rompe e desvenda definitivamente a sua caverna secreta e escondida de tudo e de todos. Ele é um elemento imponderável, porque ao sistema adolescente-homem experiente opõe-se menino-homem – homem-menino.

O Sargento não representa a masculinidade nem o machismo imperador, talvez ele seja apenas uma besta guardada no armário da masculinidade vitoriana e o Hermes é o mundo barroco de ser com dobras em sua caverna: aquele que já não conta com os valores absolutos e tem consciência da fragilidade humana. Só resta a Hermes acender um cigarro e contemplar o curso da vida; pura experiência. Mesmo porque ser hermético é ser enigmático, mas nunca identificável.

Este narrador está vivenciando um caos mundo, no sentido proposto por Glissant, "o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conivências, as oposições, os conflitos" (GLISSANT. 2001. p. 98). O enredo comporta uma poética da relação ao propor a construção de uma personagem que com o decorrer dos fatos vai se dobrando, desdobrando e redobrando, na tentativa de conhecimento de si e do todo, no seu sofrimento e na sua anuência para com este, em movimentos de constituição do si tanto no sentido positivo quanto negativo, simultaneamente:

> Vontade de parar, eu tinha, mas o andar era incontrolável, a cabeça em várias direções, subindo a ladeira atrás dele, [...] mergulhei na sombra atrás dele. Subi os degraus de cimento, empurrei a porta entreaberta, madeira velha, vidro rachado, penetrei na sala escura com cheiro de mofo e cigarro velho, [...] joguei as peças, uma por uma, sobre o assoalho sujo. Deitei de costas. Fechei os olhos. Ardiam, como se tivesse acordado de manhã muito cedo. Então o corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contra ferro, enquanto dedos hábeis desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo (ABREU, 2005, p. 89 – 91).

É a relação de imprevisibilidade dele com o mundo que o circula. Essa relação "não repercute sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades de hoje, mas verte o valor poético [...] para considerar-se, humanidades e não Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única" (GLISSANT, 2001,

p. 107). O ser agora está entre as coisas, e isso não designa uma "correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, [...]: um atravessamento" (DELEUZE ; GUATARRI, 1995,p. 37).

Essa análise de "Sargento Garcia" foi realizada tendo como ponto de partida o contexto de multiplicidade com a intenção de capturar o devir presente nos acontecimentos que envolvem a narrativa. Essa diferença/singularidade do narrador neste conto é composta de muitos atravessamentos, territorialização e desterritoriazalização. Assim, o devir gay de Hermes, por ser composto de muitos atravessamentos, pressupõe um rizoma e não uma raiz, que não remete à identidade gay, que não mais é que outra forma do devir-dominante: o devir-homem, mas um devir que em Deleuze se constitui de como aquilo que se nega a atingir uma forma ou representação, ele é o encontro de zonas de vizinhança, da "indiscernibilidade", é algo imprevisto, não preexistente. Ele passa entre os gêneros. O devir está sempre "entre" ou no "meio". No caso do devir-gay, ele não pretende ocupar o espaço do seu inverso: não ocupa uma forma de expressão dominante - o "devir-homem", logo, "devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula" (DELEUZE, 2011, p. 11).

2.2.2.1.3 "Terça-feira gorda": uma tragédia pós-moderna

"Essa oposição – de um lado desejo-pulsão, desejo-desordem, desejo-morte,desejo-agressão e, de outro, interação simbólica, me parece um referencial completemente reacionário". (Félix Guattari)

Tornou-se lugar comum dos estudos literários se tornarem pano de fundo para os Estudos Culturais. Pois bem, a crítica homoerótica embasada nessa teoria parece não reconhecer as propostas defendidas pelos estudiosos da cultura. Cumpre reconhecer, no entanto, que, em certo sentido, a crítica gay quando valorizou a política de identidades de gênero, inaugurou o livro de cabeceira para os estudantes dos cursos de Letras espalhados pelo país e focalizou uma percepção míope do todo, e na

melhor das hipóteses, propagou uma fraqueza teórico-metodológica, por limitar as pesquisas ao empirismo. De acordo com essa crítica, o autor de "Morangos Mofados":

> Constrói os contos, explorando especialmente a posição do narrador ou a ausência dele, numa narrativa que é fragmentada lacunar, densa e complexa. [...] Ao questionar as ideologias e posições preconceituosas marcadas por um pensamento conservador, a obra mostra a mediocridade e o preconceito de uma sociedade tradicional. [...] Dando espaço para vozes ex-cêntricas (ARENAS, 1992), a obra põe em relevo a condição moral e social daqueles que vivem em situação periférica no contexto social. Para o autor, as vozes ex-cêntricas representam as vozes minoritárias quanto à classe social, raça, etnia, identidade sexual diante de um poder hegemônico branco, masculino, heterossexual e burguês (PORTO, 2011, p, 127).

Não há dúvidas de que **"**Morangos Mofados" fundamentou as bases da literatura de Caio Fernando Abreu como marco referencial. Todas essas discussões foram delineadas a partir dos discursos proferidos pelos personagens de cada trama que compõe o conjunto dessa obra – uma vez que cada personagem exprimiu emoções e se posicionou perante seus dramas existenciais, apresentando-se como sujeito que, diante dos mecanismos institucionais que integravam a estrutura social, se comportaram de modo transgressivo. A obra apresenta personagens que pressupõem comportamentos solitários reforçados pela exclusão social, que traz como consequência a construção de subjetividades dominadas.

Esse conflito é reforçado por ambientes escuros e fechados que envolve personagens marcados como sujeitos solitários, tristonhos e as políticas de exclusão, que transformaram esses sujeitos em desiludidos e participantes de um mundo à parte. Talvez essa política de exclusão se deixe ver no conto "Terça-feira gorda" em que o desejo é visto como uma falta, como um vazio, e não como uma potência. O conto traz à tona subjetividades envolvidas "nas servidões maquínicas capitalistas que exploram os afetos, os ritmos, os movimentos, as durações e as intensidades" (LAZZARATO, 2011, p. 91). O enredo começa descrevendo o encontro entre dois homens numa terça-feira de carnaval. Ao se olharem, os personagens se interessam um pelo outro, se aproximam e em meio aos olhares de reprovação, retiram-se do salão de baile e seguem até a praia:

> De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo pra mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, [...]. As nossas carnes duras

> tinhas pelos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol. Ai, ai alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam. [...] Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar (ABREU, 2005, p. 56-57-58).

Essas subjetividades dominadas, presentes tanto na construção física quanto psíquica desses personagens, faz deste conto uma narrativa referencial, um retrato ou representação da realidade. Aquilo que nas palavras de Guattari (2000) é a "produção massiva do sujeito" em toda sua "arborescência significante". Percebemos que os protagonistas de "Terça-feira gorda" são constituídos a partir de subjetividades "mercadoria-chave" reduzidas a simples resultantes de "operações significantes" (LAZZARATO, 2014, p. 54). O gingado, a malemolência e o corpo sarado e bronzeado são construções identitárias fabricadas coletivamente capazes de produzir tanto o significado quanto o próprio sujeito.

Esses modos de semiotização dos protagonistas deste conto conferem um poder de enunciação cuja característica principal é a criação de "subjetividades modulares" a serem seguidas. No conto, há uma necessidade autoral de expressão que passa pela representação e mediação linguística. Há, sobretudo, uma necessidade de traçar signos e símbolos para mostrar os seres e suas relações com a sociedade:

> Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. [...] Passou a mão na minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol. Ai, ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam (ABREU, 2005, p. 57).

Há uma relação entre o conteúdo e o significado. Na cena, o "corpo de homem sambando suado" associado à reação da sociedade: "Ai, ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora" (ABREU, 2005, p. 57), o autor a descreve de modo que faz emergir as semiologias de significação congregando os "dois estratos: significante/significado" (LAZZARATO, 2014, p. 64). Ou seja, o fato de homens se unirem em corpos em um ambiente público chamou a atenção dos utentes, que automaticamente, se manifestaram contra aquela cena, por ser algo repugnante para a sociedade falocêntrica. Isso demonstra que o conto traduz os estratos semióticos numa relação de formalização da expressão que toma o poder sobre qualquer outro sistema semiótico. Ele "conjura a emergência de uma substância significante única" (LAZZARATO , 2014, p. 64).

Neste sentido, o autor estabelece um território do gay, dos seus desejos como componentes de semiotização de subjetivação, ao estabelecer uma individualização desses personagens enraizada na linguagem da sociedade normatizadora. Esse poder normatizador tem por objetivo "formalizar a subjetivação dos enunciados segundo uma codificação abstrata do tipo eu-você-ele, que fornece aos indivíduos um sistema compartilhado de referências pessoais" (LAZZARATO, 2014, p. 69). Assim, a trama do conto não poderia ser diferente, pois os nossos protagonistas são gays e como gays são seres solitários, constroem relações amorosas efêmeras, são seres mal compreendidos pela sociedade e, quase sempre, são vítimas do preconceito de gênero. São seres dotados de uma "personologização", aquilo que Guattari define "o poder normalizante das semióticas significantes na criação do indivíduo responsável e culpado" (LAZZARATO, 2014, p. 70). Essa personalogização (relação entre eu-você-ele) nega as "intensidades intrapessoais".

Dessa forma, os desejos, as emoções, as relações não podem se diferenciar daquilo que é comum a todos, ou seja: a identidade coletiva e partilhada. Por esse ângulo, o gay será inserido nessa máquina de significação que opera e impõe sua condição: você é gay, então você é solitário e portador de afetos efêmeros, portanto você está condenado a essa personologização, que te impede "devires e outros processos heterogêneos de subjetivação" (LAZZARATO, 2014, p. 70); A sociedade reconhece apenas a identidade gay definida por essa significação e função especializada.

O desfecho do conto não poderia ser diferente; uma verdadeira tragédia pós-moderna:

> Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio.O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai, ai, gritavam, olha as loucas. [...] A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, [...]. Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele[...]. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (ABREU, 2005, p. 59).

Esse desfecho sinaliza a posição do autor perante o fato. Ele advoga a intolerância como condição prévia para o seu processo de criação. Caio Fernando Abreu anuncia, com este conto, uma literatura que ilumina a dificuldade política e conceitual em integrar o desejo homossexual dentro de sua ficção. Sem dúvida, a posição e construção dos personagens protagonistas questionam se a sexualidade pode ser integrada ao seio social. No entanto, ela não aparece como linha de fuga do significado, ao contrário, ela reproduz exatamente o significado normatizador do sujeito gay.

No conto, tendo diante de si o mundo marcado pela morte do companheiro, o narrador desencantado demonstra que as representações sexuais não libertam a homossexualidade das suas identidades moldadas, cujo significado estereotipado do gay prevalece. Isso explica a inclinação do autor, evidenciada através dos caminhos dessa ficção, para a proposta de uma discussão acerca dos gêneros na literatura. De acordo com Silva,

> Parece ser consequência da discussão em torno da literatura gay a problematização da noção de identidade de gênero na literatura, uma vez que essa literatura surge, principalmente depois da década de 1960 [...]. A sua 'emergência' não foi apenas uma forma de 'entretenimento', ou mais uma atividade artística que invadiria o cotidiano dos leitores ávidos pelo preenchimento do 'ócio'. Pelo contrário, [...] a literatura dessa geração se preocupa com discussões políticas em torno da liberdade do sujeito, do tratamento igual entre os gêneros, dos novos parâmetros que balizam os conceitos e imagens de família, dentre outros (DIAS, 2008, p. 37-38).

De fato, não podemos diminuir a distância entre os significados da homocultura e as questões gays da contemporaneidade, com o intuito de diminuirmos nosso incômodo político ou a certeza de que os significados sejam inoportunos. Isso não evita a questão do significado da homossexualidade presente na literatura. No entanto, essa reflexão não permite que tiremos o autor do armário e resolvamos as ambivalências textuais fornecendo respostas assertivas que estão faltando para as incertezas sexuais e narrativas presentes na obra. Diante disso, o que entendemos do argumento de Dias é que o significado textual se transforma exclusivamente numa questão homoerótica em que todo enredo seja perpassado por um desvio sexual ocultado.

Para ele, o crítico deve descortinar o que antes fora silenciado. Em todo caso, o argumento de Dias não é de todo inverídico, pois é verdade que alguns textos literários aguçam a temática da clareza sexual e propõem que se pense a diferença. É caso, por exemplo, de "Terça-feira gorda". O que interessa entender, contudo, é se essa leitura crítica da obra como um todo auxilia ou atrapalha o processo de criação do autor, uma vez que tal leitura se transforma num protótipo de subjetividade e desejo, ao representar a homossexualidade em determinada literatura.

O problema de decidir que o texto literário representa uma classe (sexual ou outra) é que essa leitura tenta resolver as lacunas do texto com base nas inferências, muitas vezes, fantasiadas pelo crítico, e não ancoradas na circularidade própria do texto de ficção. Em outros termos, a leitura da obra de Caio Fernando Abreu não pode ser reduzida à leitura apenas de alguns dos seus contos, como é o caso de "Terça-feira gorda". A obra possui uma "estética da relação", para lembrar Glissant, que não deve e nem pode ser controlada, pois alguns indícios não tão perceptíveis podem ser elementos reveladores de fenômenos maiores: o ponto de vista do escritor acerca de sua realidade circundante e a sutileza que sua obra pode apresentar, ao expor os processos de agenciamento pelos quais a sociedade está sendo conduzida, além "do choque", do "entrelaçamento", das "repulsões", das "atrações", das "conivências", das "oposições", dos "conflitos" que toda obra faz emergir.

Desse modo, o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu sugere, como toda expressão artística, amplas interpretações e recriações, produzindo uma nova apreciação das coisas e do mundo. No conto Holocausto, por exemplo, já que o próprio nome sugere aniquilamento ou recriação, é uma composição caótica do ponto de vista positivo que esse nome possa significar, pois se liga como o rizoma proposto por Deleuze e Guattari (2000), em que a personagem não começa nem conclui, "estando sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo" (p.34).

A multiplicidade é a referência no construto literário desse autor, não apenas com relação aos temas, mas também aos diversos recursos intermidiais. Podemos pensar então, em um "plano de consistência das multiplicidades" (DELEUZE, 1991, p. 42), onde existem infinitas dimensões segundo o número de conexões que se estabelecem entre elas, neste caso específico, conexões de significados que serão rastreados, a partir das diversas leituras que a obra oferece ao leitor.

Sem entender essa multiplicidade, a leitura da crítica acerca de Caio Fernando Abreu é insatisfatória e politicamente vazia, porque segue um caminho vertical de esclarecer o enigma presente no texto: há uma história do homossexual aqui. Isso tenta consolidar que a literatura desse autor se destina ao gay. Entretanto, ela impõe a distinção já frágil entre verdade e o efeito dessa verdade em literatura, restringindo a uma leitura que não enxerga os devires que atravessam o desejo sexual:

> A maioria das personagens da coletânea são construídas de modo a expressar insatisfações, desejos e sonhos não realizados e apontar poucas (ou quase inexistentes) esperanças, o que antecipa uma tendência ao desencanto com o mundo e com a vida explorada mais intensamente nos textos da obra *Morangos Mofados*. [...] Em todos os contos, as personagens são indivíduos solitários, não têm família estruturada, amigos, colegas ou vizinhos com os quais possam estabelecer relações de carinho, amizade, afeto. O desconforto em relação a si mesmo e aos outros, mesmo diante da interação entre personagens, assim como as sensações de desencontros e frustrações pessoais, são marcas da subjetividade dos protagonistas, porque nestas histórias as relações sociais se resumem a uma mera troca de olhar ou a uma rápida conversa e até mesmo a uma indiferença ao outro ou à negação do exercício da alteridade (PORTO, 2011, p. 116-117).

A crítica expõe a construção do sujeito individuado fechado sobre si e "destacado da multiplicidade de agenciamentos que o constitui" (LAZZARATO, 2014, p. 71). Percebemos que a máquina crítica-gay e suas teorias estão a serviço de uma semiótica significante, que sistematiza, estrutura e consolida a imagem do gay perante a sociedade dominante como seres solitários, sem estrutura familiar, desconfortável em relação a si mesmo e frustrados. Essa leitura promove aquilo que Deleuze e Guattari (2000, p. 102) chamam de raiz única: aquela que possui "um princípio de filiação", aquela que territorializa.

Compreendemos que o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu funde-se em um trabalho rizomorfo, onde as múltiplas interpretações ganham espaço, fazendo-as servir a novos e diversos usos. Ao considerarmos esse trabalho rizomorfo, a diferença e a multiplicidade de ligações criadas entre obra e leitor acabam por ser a grande harmonia entre as criações literárias desse autor, uma vez que "ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos" (DELEUZE; GUATTARI. 1995. p. 24). Ao analisarmos os contos desse autor,

percebemos que, em muitos deles, emergem devires atravessadores e promotores de movimentos desterritorializadores e reterritorializadores.

O devir presente nessa ficção não atinge uma forma; uma identificação, tão pouco uma imitação/mimese, mas uma "zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...] não imprecisa nem geral, mas imprevista, não preexistente" (DELEUZE, 2011, p. 11). Esse devir não se apresenta "como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria", como Deleuze define o devir-homem, nem tampouco vai no "sentido inverso", ele se compõe de um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. No conto "Uma história de borboletas", por exemplo, os devires são passado, presente e futuro: devires duração. É uma escrita que dialoga com o fora, adquirindo uma dimensão paradoxal.

Por isso, interessa-nos aqui essa discussão de Deleuze acerca do devir, como também a discussão de Glissant acerca da cultura compósita, baseada nas crioulizações, que vêm reforçar nossa ideia da leitura múltipla acerca da produção de Caio Fernando Abreu. O devir-gay e a crioulização agem nessa relação de multiplicidade. Se esta é o cruzamento das mestiçagens visando à totalidade do mundo numa ideia de abertura ao mundo a partir do estabelecimento de relações e não da consagração de exclusão, aquele também excluirá a necessidade de vítima expiatória.

O devir-gay e a crioulização se estabelecem numa relação não apenas de não exclusão, mas, sobretudo, numa relação de multiplicidade capaz de interpretar o real conjugado a uma construção ontológica traçando uma leitura de mundo e da sociedade em captura dos processos maquínicos que comandam uma nova distribuição dos seres e das coisas, como percebemos no conto "O pequeno monstro", de "Os dragões não conhecem o paraíso".

2.2.2.1.4 "Morangos mofados", o conto: invenção de espaços de vida e de liberdade de criação

No entanto (até no-entanto dizia agora) estava ali e era assim que se via. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo – e queria? Enumerava frases como

é-assim-que-as-coisas-são ou que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer ou apenas mas-afinal-que-importa. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (Caio Fernando Abreu)

A literatura caiofernandiana é rica em muitos recursos estilísticos, como vimos anteriormente, mas são as formas intermidiais presentes no conjunto da obra desse autor, que traçam as linhas do novo no velho agora, ao apropriar-se do que já se dispõe para que se processe nova singularização. As marcas de outros escritores tão presentes em suas obras nos faz inferir que essa "intertextualidade sempre significa também intermidialidade" (CLUVER, 2006, p.14).

Nesse sentido rompe-se com a ideia de representação, pois ela "se desliga do princípio da identidade. Posto isso, compreende-se que "a tentativa da representação de apreender e pensar a diferença infinitamente pequena por uma razão suficiente revela-se igualmente ineficaz" (SCHÖPKE,2012. p. 42). Ao pensarmos por esse ângulo, alargamos o modo de ser da escrita literária desse autor para um movimento de dobra.

O conto "Morangos Mofados" se compõe desse movimento de dobra. A escrita é dobrada pelo cheiro que exala, pela música que escorrega por entre as palavras e pelo gosto amargo e doce dos morangos que atravessam em camadas todas as palavras que dizem o indizível: o gosto doce e amargo da vida. É este o sentimento que o conto proporciona. O gosto dos morangos mofados entre a boca das palavras e aquela dor que elas proporcionam no alto do estômago nos faz mergulhar dentro do indizível do ser. Assim, o conto persiste em evidenciar que os morangos mofados, assim como a vida, têm dessas coisas de doce e amargo. Ao exalar o perfume do mofo misturado à doçura dos morangos, o conto atravessa a escritura e se situa nos intervalos das dobras do exprimir que vai além das expressões soltas, pois só preenchem o espaço do papel para alcançar o espaço errante, além das semióticas significantes.

2.2.2.1.4.1 Prelúdio: ação a-significante

O conto é dividido em cinco partes. Na primeira – Prelúdio – onde tudo antecede à realização; à ação preliminar. O sonho se manifesta de forma a anunciar o que há de pré-humano; de a-significante:

> No entanto (até no-entanto dizia agora) estava ali e era assim que se via. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo – e queria? Enumerava frases como é-assim-que-as-coisas-são ou que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer ou apenas mas-afinal-que-importa. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta *(*ABREU, 2005, p. 142).

Há um descompasso nas palavras que combina com doce levemente ácido do morango ao encontro da língua. No entanto, esse doce presente na palavra ausente abre o espaço para a acidez, transformando doce morango e um mofo amargo de impotência do ser. As palavras são dor dos dentes que ferem o vermelho intenso do morango, na boca escorre a tinta vermelha e o gosto azedo verde dos sonhos perdidos que se transformam em enjoo dos delírios causados pelo transbordamento do ser. Esse transbordamento aliado ao som das palavras, que freneticamente atravessam a máquina-papel, constrói um universo paralelo do narrador, uma morada longe, mas dentro de suas entranhas: "*E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta"* (ABREU, 2005, p. 142).

A epígrafe já anuncia que nada é real e que nada é para sempre: "Let me take you down 'cause I'm going to strawberry fields nothing is real, and nothing to get hung about strawberry fields forever". O prelúdio já prepara ou desprepara para o acontecimento, ou simplesmente anuncia o prelúdio de Raul Seixas: "sonho que se sonha só/É só um sonho que se sonha só...". Em meio a esses a-significantes o som do prelúdio vai rasgando e destituindo as palavras: "*No entanto (até no-entanto dizia agora) estava ali e era assim que se via"* (ABREU, 2005, p. 142). Ou simplesmente, o prelúdio é apenas a sensação indicial de manter o primeiro contato para "infiltrar-se sorrateiramente na massa sonora, acrescentar à palavra um toque ou timbre" (BOUGNOUX, 1994, p. 87).

Mas essa história de "Morangos mofados" diz muito mais do que a história de um homem de 35 anos, solitário e brilhante publicitário. Ela remete a uma "comunicação viral" (BOUGNOUX, 1994, p. 87) que aglutina cheiro, som, visão, tato e paladar. Esse brilhante publicitário, que ao ser atormentado pelo gosto constante de morangos mofados na boca, procura um médico que lhe constata vida longa. No entanto, o narrador sabe que tem "o câncer na alma [...] é na alma, e isso não parece em check-up algum" (ABREU, 2005, p. 142), e que o futuro do homem "é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico

arrancando nossas peles vivas" (ABREU, 2005, p. 143), ou melhor, homens destruindo homens numa guerra sem fim. Em meio ao sono e ao sonho proporcionados pelos medicamentos alucinógenos, o narrador acorda e o gosto dos morangos mofados subitamente lhe provoca náuseas. Neste agora, seu corpo é tomado pelos sonhos e experiências lisérgicas do passado: "Alice, mas Alice foi embora faz tempo, a cadela que eu até comia direitinho, estimulando o clitóris comme il faut, não é assim que se diz que se faz que se" (ABREU, 2005, p. 144). Ao vomitar, ele enxerga pedaços de morangos esverdeados pelo mofo. Mas o gosto dos morangos mofados é algo que sua boca perpetua.

2.2.2.4.2. Allegro agitato: o grito preso na garganta

Em Allegro agitato, segunda parte do conto, os sons das palavras dão lugar aos ruídos; ao grito preso na garganta. É esse grito que transforma a percepção ao despertar no leitor uma dor visual no lugar da representação da palavra propriamente dita. O silêncio da própria palavra de ordem literária se destitui e abre para outro gesto estético: a incorporação da música que se manifesta combativamente, demonstrando a ânsia do artista de provocar no leitor uma reação às palavras e desencadear um novo olhar diferente (dos) daqueles a que porventura já se acostumara.

Allegro agitato recupera o indizível da palavra ao desencadear um novo comportamento verbal; aquele em que a palavra sozinha não comporta mais o livro-papel, pois a dor é irrepresentável, exprimi-la é experimentá-la. Comparamos ao que Bougnoux diz a respeito da afeição: "a afeição precedeu, geneticamene, a representação; é o índice (indizível)" (BOUGNOUX, 1994, p. 222). A dor do narrador precede as percepções referenciais. A palavra do médico se perde nessa orquestração poética da dor do narrador compartilhada pelo leitor:

> Azia, má digestão, sorriso complacente de dentes no mínimo trinta por cento autênticos (e o que fazer, afinal? dançar um tango argentino, ou seria cantar? cantarolou calado assim "quiero emborrachar mi corazón para olvidar um toco amor que más que amor fue una traición' tinha versos à espreita, adequados a qualquer situação, essa uma vantagem secreta sobre os outros, mas tão secreta que era também uma desvantagem, entende? nem eu, versos emboscados da nossa mais fina lira, tangos argentinos e rocks dilacerantes, com ênfase nos solos de guitarra). Um tranqüilizante levinho levinho aí umas cinco miligramas, que o senhor tome três por dia, ao acordar, após o almoço, ao deitar-se,

> olhos vidrados, mente quieta, coração tranqüilo, sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, pausa, diástole, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções (ABREU, 2005, p. 143).

O freio químico nas emoções é o estado em que a identidade desse sujeito de trinta anos vacila. Não se consegue identificar o que realmente ele sente. Suas emoções dependem do emaranhado de sugestões que o compreendem. Neste sentido, a agonia/dor se associa ao ruído, ao grito e essa forma de comunicação começa além das representações. Esse impensado da comunicação além da palavra logocêntrica é um modelo complementar que transforma as palavras escritas em orquestra da dor. Assim, nem a palavra escrita sozinha, nem o grito; o ruído, o som; nem um nem outro tem sentido separados, contudo, é no entrelaçamento dessa relação que se consegue atingir, talvez, o outro. O outro se vê nessa dor, nessa agonia.

Estabelece-se uma relação experimental, uma relação indicial, onde tudo é irrepresentável, porém sentível. Trata-se dessa comunicação indicial que Bougnoux define como "fator de propagação e contágio cuja lógica primitiva escapa ao enquadramento e funcionamentos simbólicos" (BOUGNOUX, 1994, p. 229). Trata-se também de um processo dinâmico que atinge a consciência sensível do protagonista. É um devir que marca a sensação da dor de ser e estar que não pode ser explicado, muito menos, representado. A dor se define, assim, como "um pensamento que não para de postergar ou diferir" (DELEUZE, 2011, p. 67). Por isso que "Azia, má digestão, sorriso complacente de dentes no mínimo trinta por cento autênticos (e o que fazer, afinal? dançar um tango argentino, ou seria cantar? (ABREU, 2005, p. 143) essa esquisitice escriturária pode ser encarada como a consciência sensível do protagonista atravessada pelos fluxos de dores que o desconectam do mundo e dele mesmo: "olhos vidrados, mente quieta, coração tranquilo, sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, pausa, diástole, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções" (ABREU, 2005, p. 143).

Portanto, o som ruído da dor é o devir trajeto do protagonista. A visita ao consultório médico talvez seja um trajeto costumeiro, mas naquele momento, os conselhos do médico associados à dor e à agonia não poderiam ser representados, apenas experimentados. Daí que sentimos claramente que a representação tinha de ser superada, para que o devir trajeto se compusesse de som e esse som se transformasse em grito engolido para dentro do corpo daquele que narra e ao mesmo tempo pula para fora anunciando o silêncio das palavras; os seus indizíveis, mas ao

mesmo tempo, esse mesmo silêncio palavral é rompido pela música/urro "que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impedi-la para o seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música" (DELEUZE, 2011, p. 96): "Proibido passear sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos desesperados de cabeça para baixo, proibido emoções cálidas, angústias fúteis, fantasias mórbidas e memórias inúteis, um nirvana da bayer e se é bayer" (ABREU, 2005, p. 143).

2.2.2.4.3. Adagio sostenuto e andante ostinato – aquilo que está entre: intermezzo

Na terceira e quarta partes do conto – o adágio sostenuto e o andante ostinato – as palavras pulam da folha e cedem lugar ao sonho e à fantasia dos alucinógenos. O sonho inspira e arrasta este personagem, com características de um sonhador diurno, para a constituição de um ser indefinível sem relação com o real ou a ação de seus atos, como também sem correspondência com o imaginário ou os sonhos, mas se indefine apenas pela força com a qual projeta no real ficcional os sons imagéticos do ser que arranca de si mesmo e do seu médico. Não é possível afirmar que esse intermezzo do adágio sostenuto provoca no protagonista uma disposição subjetiva pela solidão, ou que a solidão seja a mola mestra desse sujeito de 35 anos de idade, publicitário bem sucedido, ainda que a solidão sem dúvida faça parte da cena que compõe este tópico do conto. Mas, antes de tudo, ocorre uma tendência de projetar nos sonhos uma imagem de si mesmo e dos outros sempre retomadas ou repetidas, e que ao retomar e repetir essas imagens percebemos que algo mudou:

> O telefone então tocou, como costuma às vezes tocar nessas horas, salvando a página em branco após a vírgula, ele estendeu a mão, [...] juntas nodosas revelando angústia e sensibilidade, como diria Alice, mas Alice foi embora faz tempo, [...]. O telefone tocou uma vez mais, e como se diz nesses casos, mais uma e mais outra e outra mais, enquanto com uma das mãos ele ligava o rádio libertando uma onda desgrenhada de violinos, Wagner, supôs, que tinha sua cultura, sua leitura, valquírias, nazismos, dachaus, judeus, e com a outra acariciava o pau começando a vibrar estimulado talvez pelos violinos, judeus, Davis. [...] Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos enquanto ele gritava Alice, Alice, minha filha, quando é que você vai se convencer que não está mais do outro lado do espelho, até encontrar Billie Holiday em

> pé na escada entre paredes demolidas, aqueles degraus subindo para o nada (ABREU, 2005, p. 144/145).

É possível perceber que o telefone salva "a página em branco após a virgula" (ABREU, 2005, p. 144), porque o som do telefone não se opõe às mãos "juntas nodosas revelando angústia e sensibilidade" (ABREU, 2005, p. 144) do personagem, mas se opõe ao estado solitário indicial do ser que vem antes da solidão, no momento em que Alice e ele ainda estavam juntos. O som do telefone escorre, penetra nas memórias do protagonista a ponto de se perceber que esse som é o da angústia e da sensibilidade de quando "Alice foi embora faz tempo" (ABREU, 2005, p. 145). Em seguida, quando "O telefone tocou uma vez mais" (ABREU, 2005, p. 145), o protagonista experimentou "um sentido mais sensível" (BOUGNOUX, 1994, p. 127), e enquanto o telefone tocava muitas vezes, ele procurava experimentar o som do rádio "libertando uma onda desgrenhada de violinos, Wagner" (ABREU, 2005, p. 145) participando emocionalmente e envolvendo-se afetivamente com daquilo que ouvia.

Assim, nosso personagem não só anuncia a volta de Alice através do sonho, como também faz com que compreendamos o efeito dessa volta: "Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos enquanto ele gritava Alice, Alice, minha filha, quando é que você vai se convencer que não está mais do outro lado do espelho" (ABREU, 2005, p. 145). Há uma distinção entre dizer e ouvir, pois nesse conto, aquilo que pode ser ouvido não pode ser dito. Assim, a música jamais poderá representar sua própria forma de representação. Tudo que a narrativa faz é nos ofertar condições de ouvi-la. E isso é "o índice indizível, ou o médium inexprimível [...] os sons..., estando sempre presentes e não sendo suscetíveis de acontecer, resultam da estética ou do experimentado" (BOUGNOUX, 1994, p. 128).

Quando o protagonista de "Morangos mofados" insere Alice novamente em suas lembranças, enquanto ela "corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos" (ABREU, 2005, 145), e gritava incessantemente "Alice, Alice, minha filha, quando é que você vai se convencer que não está mais do outro lado do espelho" (ABREU, 2005, p. 145), temos o caráter paradoxal da figura de Alice, pois ela é, juntamente com o seu espelho, a contradição das palavras do protagonista.

Claramente Alice não será o seu avesso, mas também não será o seu direito, pois "nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual , por sua vez,

não digo o sentido" (DELEUZE , 2002, p, 235). Na narrativa em questão, tanto Alice quanto o outro lado do espelho revelam acontecimentos puros da memória do protagonista. Alice não é o passado, mas também não é o presente, muito menos o futuro. Alice é o devir-desejo-angústia constituído através do trânsito pelo qual a singularidade do protagonista está se fazendo e refazendo simultaneamente.

A essência desse devir-desejo-angústia está entre a memória do personagem protagonista e os acontecimentos em sua volta. Alice é o paradoxo, porque contesta ao mesmo tempo o presente com a sua falta, pois está presente nesta falta: "Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos" (ABREU, 2005, p. 145), assim, Alice existe no tempo do agora, pois absorve o passado e o futuro. As lembranças passadas de Alice e o futuro da falta dela é o devir-desejo-angústia do presente desse homem bem sucedido de 35 anos. Tudo passa na fronteira entre um passado que era e um futuro que talvez não seja, mas que consiste num presente-devir das lembranças que viram acontecimentos na superfície e no desdobramento dessa narrativa caótica que precisa dos morangos para amenizar a acidez do mofo que permeia todas as ações do protagonista que se esquiva do presente, afinal, o presente são degraus que se sobe para o nada: "até encontrar Billie Holiday em pé na escada entre paredes demolidas, aqueles degraus subindo para o nada" (ABREU, 2005, p. 144/145).

Esse paradoxo configurado pela presença e não-presença de Alice e marcado unicamente pela lembrança do protagonista, sinaliza que os acontecimentos desfrutam "de uma irrealidade" que destrói em um primeiro momento "o bom senso como sentido único, mas, em seguida é o que destrói o senso comum como designação" (DELEUZE, 1975, p. 10) da identidade fixa do personagem sugerida pelo mofo: "Na parede a natureza-morta com uvas secas brancas, [...], macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada,[...] nenhum morango sangrento. Um morango mofado – e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca?" (ABREU, 2005, p. 143)

Quando o protagonista contesta a natureza-morta dos quadros na parede do consultório médico, ele também atesta que os acontecimentos não passam de uma irrealidade, pois a sua incerteza pessoal "e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca?" (ABREU, 2005, p. 143) não é uma dúvida exterior ao que se passa – está ali sentado à espera do atendimento – mas, na medida em que ele se integra ao consultório, esquarteja sua identidade para dar espaço ao puro devir angústia-lembrança, "com sua capacidade de furtar-se ao presente" (DELEUZE, 1975, p. 10)

delimitando uma “identidade infinita”, através dessa linguagem que tenta fixar o seu pensamento limitando-o à representação, mas que ao mesmo tempo ultrapassa “os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (DELEUZE, 1975, p. 11).

Logo, o protagonista não é aquele do passado, nem esse do presente, tampouco o do futuro; ele não é véspera nem amanhã, ele não tem a necessidade de um mundo de representações, por isso seu ser é puro devir, puro acontecimento. Quando protagonista, linguagem e espaço se fundem, ocorre um deslizamento na linguagem dos acontecimentos: “Mas se o futuro, doutor, é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico arrancando nossas peles vivas, bateu com cuidado o cigarro no cinzeiro” (ABREU, 2005, p. 143).

Nesse ponto da narrativa, a linguagem sofre um corte potencial demarcando seu deslizamento para dar o lugar ao acontecimento puro “bateu com cuidado o cigarro no cinzeiro” (ABREU, 2005, p. 143), que inicialmente destrói a sequência narrativa para em seguida, restituí-la. É nesse instante que as “palavras vêm enviesadas, empurradas de viés pelos verbos” (DELEUZE, 1975, p. 12): “apertou”, “arrancando” e “bateu”, o que destitui o personagem do seu passado, do seu presente e do seu futuro, e consequentemente, de sua identidade, mas que o restitui em acontecimento que é puro devir.

A sua incerteza pessoal de que “o futuro é um inevitável finalmente” (ABREU, 2005, p. 143) conduz esse ser não como um representante do seu tempo, mas como algo que “se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente” (DELEUZE, 1975, p.14). Daí, que a descrição da cena no consultório não passa de pura negação do presente para indeterminar o futuro do personagem, pois ele – o futuro – não se pode dizer que exista, mas, “que subsiste ou insiste, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente” (DELEUZE, 1975, p.14).

Enfim, recorrer a Alice, que em grego quer dizer a “verdadeira", como forma de trazer o passado para o presente e se reconciliar com o futuro, não representa, portanto, o estado emocional do personagem em busca de algo que o reconstrua, ao invés disso, o conto acentua os acontecimentos puros que envolvem esse sujeito mostrando, ao mesmo tempo, os seus dois lados do espelho, ou seja, Alice não está mais do outro lado do espelho, porque ela ocupa as fronteiras presentes no sentido daquilo que o protagonista vive e experimenta. É como se aquele que está ali sentado

remetesse, simultaneamente, ao passado-presente-futuro-protagonista que nega essa relação de buscar resquícios do seu ser no passado, que pudesse resultar no ser do presente e que resultaria no seu ser do futuro. A negação do ser enquanto entidade representativa chega "a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido" (DELEUZE, 1975, p. 27). Portanto, Alice não é verdadeira, mas é a possibilidade de repetição daquilo que no passado valeu a pena, sendo assim, ela é verdadeira possibilidade de devir lembrança-angústia que se configura apenas em experimentação do presente: "no meio do vômito podia distinguir aqui e ali alguns pedaços de morango boiando, esverdeados pelo mofo" (ABREU, 2005, p. 144).

2.3.2.4.4 – Andante ostinato – a evocação do índice em sua qualidade pura

Andante ostinato delimita a impotência da linguagem mediante a sensação do sim e do não da vida do protagonista que se esvai: "Nem ontem nem amanhã, só existe agora" (ABREU, 2005, p. 146). Em meio a Billie Holiday subindo os degraus para o nada, Alice que não estava mais lá, Wagner, Davis, John Lennon sendo socorridos e o toque do telefone "salvando a página em branco após a vírgula", enquanto o protagonista sentia que "nenhuma gota de tudo aquilo "é passado, é futuro, tudo é presente imóvel" (ABREU, 2005, p. 146). Impregnado pelo mofo dos morangos, surge o som fragmentando a discursividade e promovendo a dissolução da matriz verbal.

Ao evocar o som, o conto tenta estabelecer uma relação de completude, até então, insuficiente pelo signo verbal, pois para falar da dor, da angústia, os alinhamentos horizontais dos tópicos frasais, compostos por períodos justapostos e incompletos ("proibido passear sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos [...], um nirvana da bayer e se é bayer.") (ABREU, 2005, 143), podem induzir, a princípio, a ilusão de que as palavras ali se estabelecem, no entanto, a própria enunciação dissolve, e o resultado é um conjunto de signos rasurados e fraturados.

Observamos que no instante em que a linguagem musical atravessa a cortina do sistema de leis e regras estabelecidos pelo código verbal, essa linguagem fica mais exposta às invasões do acaso.

> [...] não é assim que se diz que se faz que se. O telefone tocou uma vez mais, [...] mais outra e outra mais [...] o telefone parou, o

> telefone não fazia nenhum som especial ao parar, [...] repetindo e repetindo 'you've chandeg, baby oh baby, you've changed so much'´[...] ou que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer [...] concluiu ainda. [...] assim 'quiero emborrachar mi corazón para olvidar um loco amo que más que amor fue uma traición' [...] " (ABREU, 2005, p. 142-143-144).

No trecho acima, algo importante deve ser salientado, é que o autor, nesta experiência com o verbal/musical adere a discursos sobre os quais não exerce o menor controle. A materialização da palavra se distancia radicalmente de um rigor construtivo. Isso se acentua a partir do alastramento desmedido dos materiais sonoros, resultante do ritmo emitido pelas palavras desconexas e pelos trechos musicais que marcam o clima angustiante do ambiente e o estado de afecção do protagonista.

O recurso musical operado pelo suporte papel acentua e nunca fecha o sentido, porque não dá conta dele por completo, sempre haverá um resto ou ritmo que comanda os acontecimentos. Nesse conto o que menos importa é a polissemia, uma vez que ela não é suficiente para manter a escrita estável enquanto procedimento. Nesse trecho, há sim, uma tentativa de sabotagem do sentido e é aí que a materialização da palavra se distancia da lógica do sentido, para lembrar Deleuze. A palavra é sentido sem sentido aos moldes da representação, pois aniquila o sentido representativo para fazer emergir um sentido do sentir, do experimentar, do vivenciar, apenas.

A música é um operador crucial que não aparece apenas para sabotar o ritmo desta narrativa, mesmo que a escrita se mantenha em pé, ela não se mantém intacta. A escrita se converte em puro som para estabelecer uma relação intermidial. Entendemos que o conto em questão é um sistema literário aberto que comporta as várias midialidades.

O interessante que nesse conto, nem narrador nem protagonista não importa tanto quanto o acontecimento puro. Narrado em terceira pessoa por um narrador que pouco avalia os acontecimentos, o protagonista está livre para sair de cena e deixar soltos os acontecimentos que, por ventura, em alguns momentos, dizem respeito a seu estado de afecção, de alucinação, de delírio;

> Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Koln após a guerra e o passo da Guanxuma, com aquele lago no centro de onde sem parar partiam

> ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa (ABREU, 2005, p. 146).

O trecho traz a figura de Davi, que supostamente é o enfermeiro que atendeu o protagonista, em algum momento, e marca o instante de delírio desse personagem. As palavras, aparentemente, se organizam numa sequência lógica narrativa, entretanto, elas delimitam um corte na narração, uma vez que o sonho ou pesadelo parece aparecer entre as descrições das ações do protagonista acordado e, simultaneamente, dormindo, depois de alucinógenos em demasia. Os enunciados unidos não chegam a lugar nenhum do ponto da vista de um percurso narrativo linear, porque produz uma consciência íntima, ou seja; o devaneio do personagem. Isso implica afirmar que não pode representar a consciência do protagonista, pois a relação desse enunciado "não é instrumental e sua causalidade, não linear, está sujeita à reflexividade e a efeitos bumerangues" (BOUGNOUX, 1994, p. 53).

A relação do trecho citado é, portanto, indiciária, pois "sua referência é [...] auto-referencial, a coisa é remetida ou se refere, a ela própria, sem sair do seu lugar, circularmente" (BOUGNOUX, 1994, p. 65). O fragmento expõe o delírio ou pesadelo, não se sabe ao certo, por esse motivo o conjunto sintagmático não tem uma relação direta com o referente, ou melhor, o enunciado não significa, porque não pode representar a sensação de delírio, apenas expõe o acontecimento sem interrupções.

Dito dessa forma, ao trazer Davi como protagonista do delírio, sonho ou pesadelo, e o envolvendo numa teia narrativa que remete a fluxos de pensamentos soltos na mente do protagonista e conectados no momento de uma possível, mas nunca, sequência narrativa, o autor nos transpõe para dentro da mente do personagem com a intenção de sentirmos a dor e a agonia causadas naquele momento.

O indizível não pode ser dito, assim, sequenciadamente, mas pode, indiscutivelmente, ser sentido. É a coisa que remete a ela mesma, ou melhor, a sensação explicada pela sensação. Assim como pode ser sentida a agonia de Davi no fundo do poço em meio a uma cidade bombardeada. Koln exerce uma função também importante nesse trecho – cidade Alemã conhecida como uma das maiores rotas comerciais entre a Europa Ocidental e Oriental que foi severamente aniquilada durante a segunda guerra mundial, sendo aos poucos reconstruída nas décadas de 50 e 60 -, a cidade funciona como não circunstância da enunciação.

O delírio se passa num trecho deslocado – a cidade de Koln destruída – que isola a mensagem e o médium-cidade torna o conteúdo desse trecho algo, decerto, informacional, mas autônomo, porque se encontra disponível a partir do olhar e de acordo com o tempo de cada um; o autor lança mão de um discurso desconecto que só os leitores podem conectar, se for conveniente, se não, sente-se e vivencia-se o delírio.

Nesse caso, "a informação se transforma em estímulo indicial e acontece que venha a instaurar uma realidade nova, especular ou imaginária" (BOUGNOUX, 1994, p. 65), então, Koln não importa o que ela representa, é a passagem para outro estado de consciência, pode ser ou não, a passagem para a realidade: "eu fico aqui, meu bem, entre escombros. [...] perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri" (ABREU, 2005, p. 147).

O que encontramos em "Andante ostinato" é a repetição insistente do delírio com a mesma intensidade. Em geral, o andamento do delírio volta ao pulso inicial e o protagonista volta ao passado como uma sombra, volta para um "ontem não-resolvido". Apesar de ser tratar de um publicitário bem resolvido, identificamos no delírio, a transição do tempo passado ainda não-resolvido para o tempo presente.

O fenômeno acima descrito é como o próprio título sugere; um andamento moderado; uma repetição insistente do estado desse personagem. Portanto, "Davi", "Koln", "guerra", "barcos", enfim, todos os componentes do enunciado alucinógeno, são signos indiciais, mas, enquanto componentes de um processo que, ao interpretar a transição do tempo passado para o tempo presente, interpreta ao mesmo tempo as mudanças que estavam ocorrendo lentamente na vida do nosso protagonista. A passagem em si, é uma nota musical que envolve o ambiente com sua batida repetidamente insistente: "um ontem não-resolvido" e uma "presença viva dentro de mim corroendo carcomendo a célula pirada na alma fermentando o gosto nojento na língua (ABREU, 2005, p. 147).

2.2.2.4.5. Minueto e rondó: o grand finale – um instante barroco

Minueto e rondó trazem à tona o grand finale, ou não, do nosso protagonista. No mesmo compasso do ritmo em três tempos, que se alternam entre forte e fraco, o nosso protagonista faz saudação ao sol que nasce. Ao mesmo tempo em que reconhece o seu envolvimento em um "mundo maquinocêntrico" habitado por

movimentos e intensidades não atribuíveis a ele, especificamente. Sua consciência "do sujeito individuado entra em jogo" (LAZZARATO, 2014, p. 79), quando ele se debruça no terraço e vê o azul do céu "atrás dos últimos edifícios que eram, digamos, um sucedâneo de horizontes", (ABREU, 2005, P. 147) aliado aos "sete viadutos desertos" (ABREU, 2005, p. 147). O olhar, a paisagem natural e a cidade delimitam uma experiência exterior ao eu. Nesse instante, o personagem se reveste de uma subjetividade com funcionamento automático e ações individuais, rotina e motivação que deixam de ser individuais para abarcar o que o seu olhar possa alcançar, ou seja, ele também está inserido nesse universo que, por ventura, lhe parece caótico. Ao invés de ficar de fora, portador de uma consciência alienada, o personagem se mostra conflituoso e aquele cenário lhe proporciona um impulso humano libertador e demolidor "em relação ao controle que se articula dentro e fora de cada um de nós" (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 238). O protagonista não se limita a ver a visível, mas o tempo inteiro o contradiz:

> Debruçado no terraço, amanhecia. Ao mesmo tempo, em seguida, um de-dentro pensou: e se alguém realmente e finalmente apertou o botão? e se aquele cinza-claro no sucedâneo de horizonte for clarão metálico? E se eu estava dormindo quando tudo aconteceu? E um outro de-dentro pensava também [...] se houvesse horizonte [...] Ele teve certeza. [...] Que talvez não houvesse lesões no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levara, mas substituições oportunas [...] que um tempo novo traria? (ABREU, 2005, p. 148).

É nessa medida que ele é livre e exige a liberdade como condição para existir – inclusive porque Alices e Davis marcam o quão paradoxal se tornou esse publicitário a ponto de ele constatar e até se desvencilhar ou se afastar da opressão da necessidade social. Nesse tópico que encerra o conto, o que parece crucial é que a construção cartográfica desse protagonista se insere num "contexto intrapessoal completamente singular" (GUATTARI & ROLNIX, 1996, p. 239).

Dessa forma, o que concretamente acontece é que quando ele se depara num quarto, mais sozinho do que nunca, sua maneira de percepção do espaço, das relações sociais, das relações de significação embarcará num outro processo não produzido pelas semióticas significantes. "Nesse novo agenciamento solitário, ele começou a forjar um modo de expressão, a desenvolvê-lo, a criar uma espécie de cartografia de seu próprio universo" (GUATTARI & ROLNIX, 1996, p. 243). Por

isso que seus questionamentos o levam à conclusão de que tudo se transforma, ou na melhor de hipóteses, as coisas voltam em substituições oportunas.

Evidentemente, que suas próprias máquinas de autoelaboração e reelaboração dos outros; "Ele teve certeza. [...] Que talvez não houvesse lesões no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis" (ABREU, 2005, p. 148), fazem com que ele faça "uma espécie de streaptease de todas suas certezas" (GUATTARI & ROLNIX, 1996, p. 245), de maneira que os elementos de sua singularidade possam ser índices de processos que o lhe escapam por completo. O fato de o personagem simplesmente olhar o dia amanhecendo, questionar se existirá futuro ou o que esse tempo novo traria, pode gerar uma re-composição incalculável em seu modo de perceber sua realidade circundante, pois ele passa a enxergar o passado apenas como uma experiência, suprimindo o sentido a favor da sensação de contemplar o sol. Há uma negação de um passado avassalador, ao mesmo tempo em que aquilo que o passado representava, agora nada mais representa e vira experimentação ou sensação, ou seja, há uma recusa do símbolo em exaltação ao sensível e ao contato indicial; "a verdade não era um pensamento nem uma emoção, mas algo assim como o cinza-claro brotando natural por sobre o horizonte, se houvesse horizonte, ou como o vento fresco batendo nas cortinas" (ABREU, 2005, p. 148).

O personagem desfusiona as representações, tornando deslinear seus pensamentos e suas emoções ao comparar a verdade com "cinza-claro brotando natural por sobre o horizonte" (ABREU, 2005, p. 148). Então, o olhar em direção ao horizonte; ao dia amanhecendo é o índice como "polo fusional dos contágios, expressões emotivas" (BOUGNOUX, 1994, p. 69). O sol, o mar ativo, o vento e a onda são sinais de que a relação entre o enunciado da narrativa e o índice é de contato primordial. O narrador "parece cessar de dizer", portanto, "desssimboliza as palavras, tratando-as como substâncias" (BOUGNOUX, 1994, p. 70).

Nesta narrativa ocorre um corte do discurso que é manifestado pela rebelião do olhar do personagem em direção ao horizonte, que "pretende recuperar o visível no legível e perseguir o olhar sinóptico, 'existir em estado selvagem'" (BOUGNOUX, 1994, p. 71). O narrador fala de boca cheia, fazendo com que confundamos o saber dos morangos mofados com o sabor do ácido que os domina, nos levando a intervalar os sentidos das palavras e as conduzindo para suas condensações primárias. Como afirma Bougnoux, ele nos conduz a "saborear o leite

das palavras confundidas e fundentes, índices e vestígios de uma fusão arcaica" (BOUGNOUX, 1994, p. 71). Assim, o índice esquenta a comunicação neste conto, arrastando e acorrentando as palavras ao fenômeno: "uma luz, um vento, uma onda. Exatamente. Uma onda calma ou arquejante, um vento minuano ou siroso, uma luz mortiça ou luminosa, repito que brotou, repetiu incrédulo" (ABREU, 2005, p. 148).

Na sequência do final deste conto ou prosa poética, poderíamos classificar assim, o narrador nos conduz a olhar o quão gradativamente barroco se torna nosso protagonista. As suas emoções adquirem uma elevação ao cubo, por isso qualquer palavra nesta narrativa anuncia certa emancipação da necessidade de não adequação a uma escrita linear, para isso, o autor usa e abusa da natureza indicial da linguagem, através do desaparecimento de toda construção linear, ou seja, corroi os tradicionais significantes. É nesse sentido, portanto, que se pode entender a construção poética de Caio Fernando Abreu como aquela que ultrapassa os conceitos da tradição, através do transbordamento, numa perspectiva Derridiana; "Tocou então o próprio corpo. Uma glória interior, foi assim que batizou solene, infinitamente delicado, quando ela brotou. Arpejo, foi o que lhe ocorreu [...] quero um instante assim barroco [...] Transmutações" (ABREU, 2005, p. 148).

Esse transbordamento traz consigo a ideia de desconstrução, pois o autor consegue tornar esse discurso num embaralhado de representações que passam a funcionar não mais como representações, mas sim, como possíveis sensações para aquilo que não se pode falar. A linguagem, neste sentido, nos atinge pelo índice indizível do sensível. Portanto, as emoções, as sensações vividas e experimentadas pelo personagem principal nos reporta a experimentar também essas relações indiciais, através do gosto dos morangos mofados, que corta a arbitrariedade do signo, pois eleva as palavras para além das representações. O leitor sente o gosto da acidez dos morangos mofados, quando se depara com o gosto da palavra sobre si mesma. Ela abole a função referencial, porque ela não representa o gosto; ela é o próprio gosto na boca do leitor.

A glória interior brota no personagem e o transmuta para um corpo barroco. Nesse instante, tudo é duplo. O ritmo do corpo atravessa intimamente o referencial – sujeito de 35 anos, publicitário bem sucedido – e se compõe de sensações vividas a ponto de transformar o que ele sente e o que ele é ao olhar o horizonte ao seu redor, em signo errante sempre duplo, pois será sempre real e já ideal, "O sol estava nascendo. Poderia talvez ser internado no próximo minuto, mas era realmente um

pouco assim como se ouvisse as notas iniciais de *A sagração da primavera*. O gosto mofado de morangos tinha desaparecido. (ABREU, 2005, p. 148).

Esse publicitário bem sucedido de repente "era um homem recém-nascido quando voltou-se devagar, num giro de cento e oitenta graus sobre os próprios pés" (ABREU, 2005, p. 148). Seu ritmo ser não e fixa numa identidade, ou seja, não se? apoia na unidade natural do homem-publicitário, contudo, o impulsiona a compreender a relação daquela com esse giro de cento e oitenta graus; com esse todo possível, "as mutações mútuas que esse jogo de relações gera" (GLISSANT, 1990, p. 103). Seu ser é raiz, sim, entretanto, "vai ao encontro de outras raízes" por caminhos horizontais que formam as multiplicidades que o permitem partir para o fim que é o próprio começo – o eterno retorno: "o sujeito perde sua textura em favor de uma colcha de retalhos que prolifera ao infinito" (Deleuze, 2011, P, 102). Não existe mais um sujeito elevado até a imagem de um publicitário bem sucedido ou fracassado, mas um ser ambíguo se estabelece entre esses dois termos, como se ele tivesse atingido uma zona de vizinhança extrema, capaz de não apenas compará-lo ao que era ou a Davis ou a Alices, mas ser publicitário-Davis-Alices, ser o próprio minueto e rondó com o seu ritmo de três tempos, num compasso ternário, que se transmuta em forte e fraco simultaneamente para produzir esse som-corpo rústico, ou a volta de cento e oitenta graus do homem recém-nascido capaz, sobretudo, de "plantar morangos aqui? [...] Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. que sim. Sim" (ABREU, 2005, p. 149).

Como a música que abre o conto "Morangos mofados" e anuncia campos de morangos para sempre, o nosso protagonista finaliza plantando seus morangos e os caracteriza como frescos, vivos e vermelhos. O sim não diz respeito à presença do real, nem se difere na memória desse homem-recém nascido, tampouco é a idealização de um outro ser na repetição, nem o elipse da significação. O sim é tão somente o fazer, o experimentar, o plantar morangos como possibilidade de desestabilizar o espaço representativo. Depois dos morangos, quem vem? Não se sabe. "As coisas permanecem enigmáticas e, contudo, não arbitrárias: em suma, uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não nos reconduza à razão e que capte a intimidade da vida e da morte" (DELEUZE, 2011, p. 108).

Como um ritmo que vive de seus compassos ternários, num andamento moderado em semínimas por minuto e melodias insistentes, o conto "Morangos mofados" é quase um grito que pula fora do texto e nos faz experimentar o que

vivemos. E vivemos os momentos mais complexos da humanidade, fomos e somos influenciados pelas variadas instituições sob os mais diversos processos de agenciamento. Nossa desterritorialização sempre nos presenteará com novos territórios, ou novos morangos mofados com todo vigor de sua acidez, então, quem sabe, morangos frescos e vermelhos vida. Temos sempre que esperar um advir. Sem contar que nesse processo de desterritorialização e reterritorialização contamos com a chamada globalização, que produz subjetividades em massa, independente de geografia e cultura. Os agenciamentos que constroem e reconstroem os sujeitos são globais. Algo grandioso molda as subjetividades: o capitalismo. Nesse momento de transformação do ser humano não podemos pensar em classificar nem promover uma dada identidade, mesmo que esta seja ficcional, posto que "as cartografias de forças que esvaziam de sentidos as figuras vigentes, lançam as subjetividades no estranho e as forçam a reconfigurar-se" (ROLNIX. 2000. p. 44), assim se sustenta o conto, nesse reconfigurar-se sempre, no plano da imanência.

3. A ESTÉTICA DOS RASTROS

Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto – o narrador de Marienbad

3.1 Entre o fechamento e a abertura: uma questão ambivalente

3.1.1 Do estorvo

No âmbito das discussões sobre uma possível ontologia da literatura, enquanto elaboração estética, um questionamento renitente pairava ao longo dos tempos, sobretudo na modernidade, em que um individualismo onipresente e uma busca por redenção do gênero humano se misturam no seio das práticas e discursos sociais. Em que medida o fato literário reflete e/ou testemunha a realidade e, mais ainda, até que ponto a produção poética desempenha uma função social que consiste no abalo de estruturas e aponta para a instauração de formas alternativas de estar-no-mundo?

É fato que, em fins do século XIX e começo século XX, o recrudescimento dos aglomerados urbanos instaura, paradoxalmente, a intensificação de um isolamento individual e a sensação da necessidade de participação efetiva nas efervescentes lutas políticas delineadas no campo dos problemas suscitados pelas transformações das relações sociais. Assim, nos movimentos estéticos e intelectuais associados a esse quadro ambivalente da modernidade surge uma experiência subjetiva perturbadora. Como assevera Hall, "encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão anônima e impessoal [...]; e aquela legião de figuras alienadas da literatura e da crítica social do século XX que visavam representar a experiência singular da modernidade" (HALL, 2007, p. 32).

Do ponto de vista da questão da produção literária, no que concerne ao jogo de relações entre o elaborador do fato literário e o produto do seu impulso criativo, constrói-se, a partir de então, uma perspectiva que tende a aproximar o escritor das camadas marginalizadas, as quais, em alguns casos, passam a ter voz nos universos ficcionais das obras desses escritores.

A ampliação da participação intelectual do escritor, com o ideal artístico de vida e a subversão individual, conduz ao acirramento da problemática conflitual entre preceitos estéticos e pressupostos políticos, fazendo com que novas alternativas do fazer do literário, como o conto introspectivo, o depoimento, o relato, a escrita confessional, tornem-se evidentes e ganhem importância desembocando na instauração de uma literatura do descontentamento.

Em Literatura e Sociedade, ao abordar a relação de manifestações literárias com a organização da sociedade, Candido confere à literatura três funções que, embora distintas, devem ser consideradas concomitantemente. Essas funções – total,

social e ideológica – permitem, segundo o autor, uma compreensão mais equilibrada da obra e da sua relação com o meio social. Assim, ao considerarmos a predominância da função social nas elaborações literárias, que implicam certa contestação, Candido argumenta que "A função social [...] comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade" (CANDIDO, 2002, p. 46).

O fato de evidenciarmos essa função social, não impõe, de modo algum, uma funcionalidade utilitária à essência literária, embora, não a isente de uma imanente relação com os discursos delineados com base no jogo de tensões entre os diversos estratos sociais, os indivíduos, e entre estes e as instituições. Essa relação imanente inscreve a postura da obra diante da ordem estabelecida: conformidade ou discordância.

Com o substrato da linguagem, a invenção literária age de modo destrutivo sobre as forças formadoras de verdades imponderáveis, não obstante, no andamento cíclico da história, tencione criar outras verdades.

Defrontando-se com a problemática dessa modernidade, que exige no seio dos fenômenos e relações que a refletem e a modelam, tanto a urgência da felicidade coletiva quanto a emergência da satisfação individual, a produção literária comporta-se de forma a desenhar uma esperança, incapturavelmente?, abstrata que, entretanto, se materializa, ganha forma e contornos a partir de um descontentamento cujas feições consistem no mais hediondo esgar contra o real dado. Ou seja, a produção estética busca opor-se ao projeto alternativo do vir-a-ser, à aparente onipotência do ser-dado. Isso parece efetivar-se tanto do ponto de vista da presumível intenção de um autor, quanto da interação dos elementos estruturais que compõem o universo interno do objeto estético enquanto simbologia social.

Não se trata, aqui, de definir uma missão para a literatura, mas de pensar cuidadosamente acerca de sua possível, ainda que nebulosa, consistência ontológica, para que não sejamos gratuitamente seduzidos pela conveniência de tendenciosos modismos travestidos de relativismos culturais. Afinal, como defende Sevcenko, "Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o proscênio dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e mágoa dos aflitos" (SEVCENKO, 2003, p. 29).

Se a literatura moderna reflete a realidade e desempenha uma função social, o grande questionamento que dominava a literatura nacional nas décadas de 70, 80 e 90 era produzir uma literatura representativa que implicasse em novas estratégias de temas e no próprio construto literário. Essas épocas se encontravam imersas por exercícios para encontrar uma voz literária, sem muito compromisso com experimentalismo. Aparentemente, houve um risco de se estabilizar o texto literário em fórmulas ou esgotar um único tema, revelando assim, sua efemeridade. No entanto, essa literatura contemporânea teve como marca primordial a transgressão. Embora não seja possível (muito menos necessário) apontar marcas que evidenciem sua funcionalidade prática no sentido propriamente político, decerto que se pode indicar o ponto de sua satisfação, erigido sobre os alicerces da dissonância, do desligamento, do desacordo, o que implica mais uma postura ética, na medida em que sugere, no plano narrativo das personagens destoantes, propostas alternativas de relações sociais.

Assim, nos parece, se configuram as narrativas de Caio Fernando Abreu. Ficção e análise copulam num ritmo alucinantemente lúcido engendrando um espiral em que falas desordenadas e renitentes, eventos insólitos, imagens bizarras e reflexões contraditórias aproximam-se, fundem-se e se dispersam no ponto exato em que se enquadram as personagens e os fenômenos experienciados no espaço, muitas vezes territorializados, por isso compreendemos que a poética de Caio Fernando Abreu é marcada por uma questão ambivalente. Com uma escrita cuja confecção ocupa as décadas de setenta, oitenta e noventa, o escritor projeta sua obra entre aberturas e fechamentos. A “Sindrome de prisão”, que dominou a cena literária nas décadas de setenta e oitenta apresentando duas vertentes possíveis, uma alegoria da experiência repressiva e a aposta num eu biográfico, algumas vezes aparece nesse escritor de forma leve e descompromissada. Embora uma parte da crítica o classifique como um escritor que produz uma ficção urbana de vertente intimista, com personagens ligados às circunstancias das grandes cidades, cujas características são reflexos da evolução tecnológica e industrial-capitalista, estilisticamente, sua prosa acrescenta uma nova vertente: uma escrita marcada por uma multiplicidade que, muitas vezes, supera as classificações fundadas em dicotomias.

Sua literatura ocupa um lugar que vai além da tensão entre a “tradição e a inovação”, “conservação e renovação”. O que já indica o convívio dessa escrita com a diferença. É uma literatura híbrida por apresentar um olhar oblíquo e transverso de

deslocamento da realidade. Essa multiplicidade em Caio Fernando Abreu é marcada pela resistência e liberdade.

O discurso oblíquo é marcado pela ironia ao politicamente correto (Garoupada mon amour); a arrogância de uma juventude excessiva (Lixo e purpurina); a memória individual traumatizada e alegorização da experiência repressiva (Holocausto); a busca ou não, de um referente (Bem longe de Marienbad); a maturidade pós-trauma (Linda, uma história horrível); entre outros. Há momentos em que há uma tendência à representação, à estabilização, a uma tentativa exaustiva de identificação. No conto "Bem longe de Marienbad", por exemplo, o narrador diante da busca incessante por K, parece que procura se singularizar, sem, contudo, buscar uma identidade, procura os nomes. É um discurso composto por certo ar nostálgico. É como se sua procura por K fosse algo que ele perdeu, mas que continua nele, ou pelo menos ele busca um refazer-se.

Outra via da literatura nacional datada nestas épocas é a da estética do espetáculo, que além de se apresentar como tema, posicionou-se também como elemento essencial aos textos da contemporaneidade. A diversidade de enunciação que figura o espaço literário dessas três décadas insinua um distanciamento temático e formal que nos impede demonstrar essa produção a uma única temática. Todavia, algo insinua de forma singular a emergência desse espaço. No conjunto da obra de CFA que configura as três décadas, suas narrativas, do ponto de vista formal, são construídas a partir de recursos intermidiais, os quais nos fornecem um questionamento acerca do seu construto literário.

Esse estilo particular de CFA rompe com a escrita da tradição, ao propor uma conexão com outras formas de linguagem: a música, o teatro, o cinema, e ao mesmo tempo propõe uma abertura acerca do próprio conceito de Literatura na contemporaneidade, como se pode perceber nas análises de contos que compõem o segundo capítulo deste trabalho. É isso também, mas não só, que faz da sua escritura uma construção aberta. Tal recurso possibilita que pensemos a sua literatura como o espaço para a reflexão e como constatação da necessidade de uma reorganização da função do texto literário inserido no contexto de efemeridade do tempo, das posturas e da informação em tempo real.

Observamos no projeto literário desse autor, uma identificação com as múltiplas linguagens, verificamos também uma tensão entre realidade e imaginação. A epígrafe de "Lixo e purpurina" evidencia essa tensão:

> De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro e em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo- não parece "pronto, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade?(ABREU. 2005. p. 205).

Ainda que conectado, no sentido rizomático, ao seu fazer literário, o fragmento nos fornece indícios dos deslizamentos da definição acerca do texto ficcional. A afirmação "em parte verdadeiro e em parte ficção", delimita a distorção das noções de real e de imaginação, como também a noção dessa escrita singular e conectada, "há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade". O diário é a forma como o escritor classifica esse conto, nele há uma reelaboração da noção de relato confessional, uma vez que reinventa a capacidade de relatar. Há, portanto, a ocupação da zona nebulosa que separa a ficção da realidade, por aproximá-las simultaneamente. Essa zona deixa o relato aberto pronto para ser teatralizado/dramatizado: "Hesitei muito em publicá-lo- não parece 'pronto'". A "referencialidade biográfica ou social" (SUSSEKIND, 1985. p. 10) tão insistente nessas épocas aparece em CFA com uma nova roupagem: de forma irônica, ambígua e aberta.

Daí, o conjunto da obra de CFA não poder ser reduzido ao processo de representação, porque seria apenas uma chave de leitura. O que se evidencia nessa escrita é sua ambivalência estilística. Alguns personagens representam uma geração que busca uma liberdade e uma individualidade perdidas que lhe foram roubadas pelo autoritarismo político, mas como essa escrita sugere pontos que se conectam? Em outras narrativas, existem personagens análogos que atravessam essas representações sempre negociando e propondo ao leitor a percepção dos agenciamentos que estão por trás das representações. Como é o caso do narrador em "Bem longe de Marienbad", que esse que não resolve não por trás, de um desejo incessante de encontrar K, está uma máquina potencializadora de afecções, ou, talvez quem sabe, uma tradução do protagonista K, de O Castelo, de Kafka. A novela propõe essa faceta, que se conecta com a condição de estrangeiro e propõe uma abertura, delimitando o não lugar da escrita desse autor como um espaço em que essa literatura transborda e vaza.

Em meio a essa obra, que em alguns momentos propõe abertura e em outros um fechamento, como evidenciamos anteriormente, se encontra a prosa de Caio Fernando Abreu em diálogo com o seu tempo.

3.1.2 A prosa de Caio Fernando Abreu em diálogo com o seu tempo

Durante a década de 60, período de agitação político-cultural e efervescência estética, quando a juventude passou a questionar os princípios éticos, os valores morais e os fundamentos filosóficos que regiam os modos de fazer, ser e pensar da racionalidade técnica ocidental, a produção literária no Brasil marca-se pela predominância da elaboração poética de cunho social e psicológico e da prosa histórica e autobiográfica, reflexo desse espírito revolucionário que exigia a transformação urgente de um determinado estado de coisas. Assim, as mais variadas manifestações artísticas como a música, o cinema, o teatro e, como já mencionado, a literatura reforçam a imagem de uma época profícua no que concerne às propostas de rupturas com modelos socioculturais e estéticos, culminando com a contracultura e a arte pop internacional, que, discutindo e transgredindo os mecanismos de produção e circulação do objeto artístico numa sociedade degradada por sedutores apelos plásticos produzidos em série, sugeriram projetos libertários e arrebatadores, para, enfim, descobrirem a impotência anunciada de seus esforços.

Em Verdade Tropical, Caetano Veloso registra o panorama desses anos como o marco da introjecção das massas aqui no Brasil. Na política os CPC'S, nas artes o movimento vanguardista, como o concretismo. Segundo Caetano, a sensação de quem viveu esse período era de quem fazia parte do corpo revolucionário do mundo. A obra define essa década como, embora tumultuada pela ditadura, palco de um projeto coletivo de mudança que consistiria, pelo menos, numa distribuição de renda mais justa. De acordo com esse autor, sua geração recebeu esse espírito revolucionário. Aqui, ele destaca o movimento tropicalista como movimento que estava envolvido por esse sonho de mudança. Na introdução do citado livro, Veloso (1997, p. 07) explicita que "a aventura de um impulso criativo [...] queria poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que tende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador" (VELOSO, 1997, p. 07).

Evidentemente, que o movimento tropicalista aliado à poesia marginal dos anos 70 marca essa efervescência revolucionária vivida por esse período descrito. Mas a década de 70, de acordo com Heloisa Buarque de Holanda, em Impressões de viagem, foi caracterizada pela frustração dos projetos revolucionários de 60, que alimentaram a arte e a literatura, como também, criou-se um palco para o surgimento de novas estratégias de intervenções culturais. Diante disso, temos uma década de 60, "marcada por um extraordinário momento de debates em torno de engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética" (HOLANDA, 2004, p. 36), enquanto que, na década posterior, verificam-se posturas estéticas e políticas delineadas por um certo niilismo que, se descuidando por vezes na sua vigilância, permite alguns escapes de ímpetos transgressivos.

As esquerdas de 60, que sempre alimentaram a ilusão que suas ações conscientizariam o povo e, em consequência disso, transformariam a realidade, constataram, agora, uma impotência diante das estruturas de poder, fato que, não obstante, redesenhou a urgência utópica, conferindo-lhe as feições do descontentamento e da nostalgia, reivindicadores da recuperação de certas atitudes rebeldes.

Dois aspectos foram essenciais para a definição do contexto brasileiro nesse período histórico: o tortuoso processo de instauração e consolidação da racionalidade capitalista moderna no Brasil e o advento do regime militar, após o Golpe de 1964.

Segundo Ridenti (2003), a modernização do país alcançará sua consolidação com a ditadura de 64, quando aprofunda o caráter conservador deste processo. Na verdade, o golpe possui um duplo significado: por um lado ele se define por sua dimensão essencialmente política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no que se refere à economia. Desta forma, 64 é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital. Para Ridenti "A modernidade capitalista [...] viria a consolidar-se como desenvolvimento nos anos 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capitalismo internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores" (RIDENTI, 2003, p. 135-165).

O historiador Pereira (1990) definiu este período como tecnoburocrático-capitalista. Segundo ele, o que caracterizou o período dessa forma foi o fato deste estar baseado em uma aliança entre a tecnoburocracia militar e civil de um lado, e o capitalismo internacional e nacional de outro. A aliança estava ancorada em um modelo econômico de desenvolvimento que tinha como meta a modernização da economia, através da concentração de renda nas classes alta e média e pela marginalização da classe baixa.

De acordo com Pereira, o objetivo inicial dos militares, ao proferir o golpe em 1964, era o de entregar posteriormente o poder ao grupo capitalista, dentro dos moldes clássicos do capitalismo liberal. Entretanto, os militares "verificaram que possuíam força e suficiente capacidade técnica e organizacional para se manterem no poder" e que "poderiam liderar uma política desenvolvimentista, em estreita aliança com o capitalismo nacional e internacional". O golpe teria tido seu êxito neste sentido, pois, "Os militares, que assumiram o poder em 1964, constituem um grupo técnico-burocrático por excelência" (PEREIRA, 2001, p. 180-185).

O regime militar no Brasil buscou modernizar o país nestes moldes do capitalismo moderno e imperialista. O projeto dos militares visava justamente à modernização do nosso país, com enfoque na sua economia e na industrialização dos seus meios de produção. Os militares usaram o discurso da segurança nacional e do desenvolvimento econômico do país e consolidaram, através da força, a ditadura. Para tanto, foi necessário, conforme Bosi, "cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob os nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução" (BOSI, 2004, p. 145).

A oposição ao regime ocorreu de diversas maneiras, e pelos mais diferentes grupos sociais. De acordo com Tavares e Weis, a oposição ao regime orquestrava-se por uma classe média artística e intelectualmente influenciada pela as lutas revolucionárias que se espalhavam pelo mundo. Essa oposição se efetivava das mais diversas maneiras, desde o empreendimento de ações espontâneas e ocasionais, até o engajamento em tempo integral em milícias armadas. Entre estes extremos, participar da oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, compor músicas, escrever artigos, romances, filmes ou

peças de teatro, emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais.

Houve, então, diversos locais onde a arte passou a assumir o seu caráter de resistência. Grupos de teatro proliferaram, como o caso do Teatro Paulista do Estudante (TPE), o Teatro Arena, Centros Populares de Cultura (CPC), o Teatro Opinião, entre outros. Assim, a década de sessenta foi composta por movimentos estéticos que apresentavam um diálogo amplo, que, nas palavras de Hollanda (2004, p. 132), "se radicaliza progressivamente numa crítica à noção técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro".

Santiago (2004) aborda que esse momento foi marcado principalmente no campo da arte, por um discurso encorajador do conflito armado. O autor, influenciado pelo exemplo do cinema novo, mostra que o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, segundo a opinião do guerrilheiro Fernando Gabeira, "o ator principal, Jardel Filho, saía com sua metralhadora dando tiros a esmo, simbolizando dessa forma uma revolta quase que pessoal e desesperada". "Sempre estivemos diante de discursos que encorajavam o conflito armado" (SANTIAGO, 2004, p. 109).

Com o crescimento da repressão, o cenário cultural brasileiro sofreu nova mudança. As torturas, os exílios, e as prisões de intelectuais e artistas, desenharam uma conjuntura de contenção das expressões artísticas através da vigilância e da censura. É o momento da poesia marginal, que com sua simplicidade aborda o mal-estar de uma geração tendo como cenário o ambiente cotidiano para o "fazer" poético num clima contaminado pela opressão e pelo início da diluição dos projetos utópicos da geração de 60.

A poesia marginal representa o resultado do encontro de duas gerações: daqueles que produziram nos anos 60 e daqueles que começaram a produzir nos pós-68. É uma poesia em contato direto com o leitor interessado. Produzida em mimeógrafo e vendida pelos próprios poetas que, contrariando o mercado editorial, propõem formas alternativas de edição e distribuição.

Essa poesia se aproxima do dia-a-dia das pessoas, refletindo as encruzilhadas e as possibilidades de fuga de uma geração que experimentava um desencantamento nascido da diluição dos projetos libertários da década anterior, agonizantes e perplexos ante à cooptação, por parte dos apelos do consumismo

capitalista, de figuras heróicas que simbolizavam a rebeldia evidenciada nessa década. A geração de 70 é formada pela população ainda adolescente em 68.

É uma década composta por indivíduos que faziam faculdade nos fins dos anos 60 e se profissionalizavam em meados dos anos 70. O comportamento dessa juventude é caracterizado pela revolução de comportamentos. Era a vez do sexo livre, da apologia às drogas e diversão sem limites. E aliada a essa revolução comportamental a afirmação individual e ao mesmo tempo coletiva de escancaramento dos valores por essa juventude difundidos. Nesse panorama, os atos de loucura são vistos como atos corriqueiros e as drogas aparecem como elemento essencial dessa nova postura juvenil. Os comportamentos paradoxais permeiam o cotidiano desse jovem de 70: euforia e morte; prazer e sofrimento; peso e leveza. Como define Moriconi:

> [...] a geração 70 é formada pela fração mais jovem, ainda adolescente em 68 [...] a revolução comportamental [...] a loucura como pão cotidiano, em diversos graus, diferentes modalidades. Do patológico ao fogo brando, do caso de internação ao deslize inadvertido da viagem de cogumelo ao delírio passional. O lado sombrio da revolução. Woodstock e Altamont. Woodstock e Ato Institucional **N**úmero 5. (MORICONI, 1996, p. 46).

Ao final dos anos sessenta era latente o fracasso do projeto estético/político que, utopicamente construído a partir de uma sociedade fantasiosa, não se deu conta do que realmente estava acontecendo nas bases concretas da sociedade em vigor. Nesse período, o intelectual se depara com o fracasso histórico real e, em função disso, não consegue configurar o mundo de acordo com o protótipo dos anos 60. Resta-lhe a sensação de estranhamento e solidão. Não lhe cabe mais ser a voz do oprimido. Resta-lhe no momento escutar seus próprios anseios e desilusões, pois sua voz engajada cede lugar ao silêncio proporcionado por um espaço político destituído de práticas de contestação mais sólidas e evidentes, que para Gonzaga:

> Poder-se-ia dizer – em termos esquemáticos – que a literatura brasileira, nos primórdios da atual década, viveu duas perspectivas preponderantes. De um lado, aquela vertente psicologista, estabelecida em geral por mulheres, e que segue até hoje, onde toda a ação, todo o gesto social convertem-se em matéria de consciência, fluxo interior, contemplação obsessiva de subjetividade histórica dos setores destroçados pela nova modernização da sociedade e que não aceitaram ser cooptados. Dessa tendência, já temos um punhado de obras importantes. Obras que refletem tanto a crise política quanto a existencial (GONZAGA, 2005, p. 146).

As marcas paradoxais, suscitadas pelo estilhaçamento do indivíduo, sua dispersão e a busca desenfreada por uma totalidade que recupere o eu-no-mundo, definem o conjunto de elaborações literárias nesse período. Subjetividades sedimentadas pela fratura dos sonhos passeiam pelos universos ficcionais prodigalizando as agruras e angústias provenientes do fato de ainda se ter esperança. Os textos são compostos por um irracionalismo que se refugia na história numa busca incessante pelo impossível. Autores como Caio Fernando Abreu, segundo Gonzaga, representa bem essa nova era da literatura, pois "ninguém soube apontar a inviabilidade de tal evasão como Abreu. Afinal, ele participara daquela voragem, glamourizada sob o nome de contracultura".

3.1.3 O princípio das entradas múltiplas: os pontos que se conectam em "Bem longe de Marienbad"

3.1.3.1 Versões de um mundo desdobrado

Falar na poética de Caio Fernando Abreu apenas pelo viés das representações é negligenciar a potencialidade de sua obra, enquanto um espaço em que tudo vaza. De fato, a escrita desse autor se constitui no conflito entre a abertura e o fechamento, e não apenas da pulsão territorializante identitária como quer nos fazer compreender uma vertente de sua fortuna crítica. Muito de sua ficção foge à ideia de representação, pois é uma escrita que não se aloja e si mesma. É por isso que, entre o fechamento e abertura, a obra de Caio Fernando Abre se caracteriza como uma experiência.

Neste sentido, esse escritor se envolve em um processo inacabado. Sobrevive do movimento de travessia, do devir. Esse movimento carrega em si um componente de fuga que se desvia da sua própria formalização. Esse processo de travessia/devir não almeja atingir uma forma (identidade/imitação), mas o encontro da zona de vizinhança, algo imprevisto. Aquilo que está sempre "entre" ou no "meio". A escrita ficcional, nesse caso, não pretende ocupar o espaço do inverso, não pretende se tornar dominante. Assim, essa escrita gera um fluxo perene, se caracterizando pela sua singularização.

A literatura caiofernandiana apresenta as diferentes faces dos processos de singularização em contexto contemporâneo. Seus personagens, cenários e enredos lançam um olhar particularizado e revelador das condições de vida do mundo contemporâneo. De modo geral, suas narrativas, inclusive as epistolares, refletem as particularidades da experiência do homem urbano-cosmopolita sempre em condição periférica, que vive desdobrando o mundo rumo as suas singularidades em termos de valores, pós-utopia do indivíduo mergulhado no final do século XX. É nessa escrita que os muitos mundos possíveis são semiotizados de modo singular, pois nela "tudo se torna imagem, ou seja, tudo se desdobra em sua outra versão" (LEVY, 2011, p. 27).

Em "Bem longe de Marienbad", por exemplo, a personagem secundária K se torna protagonista: ao mesmo tempo em que o narrador procura K e nunca o encontra, ele está inserido em todos os passos do nosso exilado. K é a travessia do mundo do narrador para seus outros mundos; do mundo real para outros mundos impossíveis que para a literatura caiofernandiana são possíveis:

> Empurro a porta, entro, chamo o elevador e até que chegue calculo o andar onde certamente K deve estar, nem escrevendo nem assistindo à televisão, mas apenas talvez dormindo esquecido de tudo, inclusive de mim, sem saber ao certo se faço parte de um sonho que não estava sonhando ou de uma realidade que ele mesmo inventou, tão distraído que esqueceu ou teve preguiça de esperar que acontecesse (ABREU . 1996. p.27).

Esta novela está inserida no livro "Estranhos Estrangeiros", que reúne quatro novelas abordando diversas formas e perspectivas de ser e de se sentir um estrangeiro em outras terras ou até em sua própria terra. Já na epígrafe de Miguel Torga que inicia o livro, o autor dá pistas de que o estrangeiro deve começar e recomeçar a partir de um suposto começo absoluto: "Pareço uma dessas árvores que se transplantam,/ que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal" (TORGA, 1934, DIÁRIO 01).

Nesse livro, os personagens conservam o desvio original do estranho estrangeiro, esse perder-se "no país novo", essa densa e tensa condição de gauche, aquele estranho que de tanto ser tão estrangeiro, não pode se adequar nem ceder ao lugar por completo.

Pretendemos, portanto, neste terceiro capítulo, apresentar uma análise da novela "Bem longe de Marienbad", focada na perspectiva de que essa escrita "desestabiliza a representação que normalmente se faz de um lugar"; ou seja, ela

ocupa um espaço fronteiriço que não se fecha em si mesmo, mas joga com ele numa relação de multiplicidade. Para pensarmos alguns sentidos múltiplos, destacaremos as linhas de fugas que potencializam a construção dos personagens singularizantes que permeiam o construto literário dessa novela. Essa narrativa apresenta um espaço social como um processo que não se fecha em si mesmo, mas que joga com ele. São espaços fronteiriços transitados por um protagonista potente, singularizante.

Essa condição, própria do narrador de Marienbad, que vive se constituindo, através das linhas de fuga por, muitas vezes, não responder às semióticas significantes, faz com ele fuja a qualquer tipo de representação, embora repita os modos de viver em sociedade, a existência e os confrontos sociais próprios do estrangeiro à procura de um território. A novela mostra um lugar que diz respeito a certa escrita literária e suas próprias condições de possibilidade: "Essa é a estação que imagino, cheia de gente que sobe e desce escadas, carregada de malas, vindo ou indo para lugares, para outras gentes, e sobre as suas anônimas cabeças em trânsito meu nome seria o único escrito em grandes letras visíveis" (ABREU, 1996, p. 18).

O narrador, esse "talentoso andarilho", constitui-se como um personagem em oposição aos protótipos românticos que o condenavam à obscuridade. Imaginar-se numa estação com pessoas anônimas, e só ele sendo reconhecido, através de um cartaz escrito com o seu nome, propõe uma busca do território, sim, mas, sobretudo, delimita uma ruptura: uma "agitação transgressora daquele que pretende a qualquer preço triunfar" (MAIGUENEAU, 2012.p. 94).

Diante da postura desse nômade, o autor reconstrói e reconduz a geografia dos eventos que o cercam. O tempo todo o olhar do narrador sofre processos de construção e reconstrução tanto do espaço, como das pessoas que comportam aquele espaço e dele próprio. Isso significa que o pensamento desse protagonista se afasta das dualidades, pois nem ele, nem o espaço, tampouco as pessoas que ali transitam são de fato quem são, contudo é aquilo que o narrador quer que seja, embora não seja; "Essa é a estação que imagino, cheia de gente que sobe e desce escadas" (ABREU, 1996, p. 18).

Nosso protagonista se caracteriza envolvido numa espécie de singularização, que embora se reconheça naquelas pessoas anônimas de aparente unificação e inseridas no conjunto de elementos que as caracterizam, ele nega esse contexto, ao fugir do ponto central que territorializa os anônimos da estação, para ir ao encontro interativo entre fatos, espaços e pessoas que o seu olhar sugere, esboçando um mapa

de possibilidades a serem experimentados e não apenas interpretados; cartografias de agenciamentos; processos que pressupõem linhas de fuga:

> Lá embaixo, ainda na plataforma onde param os trens que chegam de Paris, um homem manco e velho, um tanto cansado e metido num sobretudo xadrez preto e branco, dirige-se lento às escadas para subir até onde estou. Não usa bengala ou muletas, o que me faz imaginar, talvez desejar, que tenha apenas um pé machucado ou algo assim, e portanto mancar seja uma coisa passageira, não um destino irremediável (ABREU, 1996, 18-19).

O homem manco e velho que veste um sobretudo xadrez preto e branco, à primeira vista pode representar a identidade do europeu, cujo valor simbólico reside, justamente, no olhar do protagonista para esse outro, dócil ou asqueroso. No entanto, ao descrever este homem, o narrador atravessa sua própria visão e cria uma linha de fuga, capaz de desenvolver um modo de subjetivação singular acerca do velho-homem, "Não usa bengala ou muletas, o que me faz imaginar, talvez desejar, que tenha apenas um pé machucado ou algo assim, e portanto mancar seja uma coisa passageira, não um destino irremediável" (ABREU, 1996, 18-19). O protagonista recusa o modo de decodificação preestabelecido do europeu, para construir, de certa forma, um modo de sensibilidade, um modo de relação com o outro-estrangeiro e com o espaço-estação. Ele cria, naquele momento, um modo singular de enxergar o homem velho manco de sobretudo xadrez preto e branco para coincidir com o seu desejo, com o seu gosto de viver naquele local, ainda que momentaneamente, com a vontade de eliminar a barreira entre o estrangeiro e o hospedeiro, instaurando esse dispositivo do olhar que mudou radicalmente a cena em questão.

A negação das referências do europeu produz no protagonista um movimento de emancipação em relação àquilo que ele representa: integrante da cultura branca, da etnia civilizada, do gênero masculino etc. Ele brinca, articula as relações sociais, sonha, produz, naquela estação de trem no alto da escadaria, negando as dimensões semiotizadas no campo social normatizado. O narrador decide que a hora é de desejar um ambiente salutar, onde ele possa ser reconhecido pelo nome, e assim por diante, ainda que isso seja uma busca incessante por um território, mas um território movente. Daí, esse ser ficcional precisar essencialmente desse fluxo para manter-se vivo diante de tudo que enxerga.

Parece que cabe a esse personagem evidenciar a presença do europeu num jogo de recusa, em que essa presença interessa menos do que o olhar binocular do narrador se apoderando dele para transformá-lo em substância de certo sistema a-

significante. Assim, o olhar do protagonista para o hospedeiro decerto não o representa, mas o anarquiza, o subverte, pois não se preocupa com a recognição, mas com o processo de recriação do outro e do mundo. Esse mundo-estação "é um círculo, a pura "reserva" dos acontecimentos que se atualizam em cada eu e se realizam nas coisas uma a uma" (DELEUZE, 2005.p. 176).

A novela, antes de ser polissemia, é disseminação, uma vez que essa escrita é divisão. E é a essa divisão que a narrativa dá figura, ao reexpor sem cessar a questão do pai do discurso, lembrando Jacques Rancière, e o corpo da letra. O narrador refaz e desfaz a relação entre o ver e o olhar. É uma espécie de narração emancipatória à procura do seu próprio corpo de verdade. O narrável do olhar é ficção dentro do narrável do ver. Nesse sentido, a trama "Marienbad" estabelece uma relação instável entre o enunciador e aquele que recebe a mensagem, uma relação que não fixa a maneira como o discurso deve ser recebido. Isso quer dizer que o eu da narração não estabelece um pai, pois não existe uma convenção que consiste em fixar os referentes do relato na esfera da própria narração. Ao contrário, ao olhar o outro como possibilidade, o narrador anuncia a ficção da ficção daquele relato. Ele conduz a ação da ficção mesmo não sendo aquela que está sendo narrada, mas aquela como possibilidade de ser narrada:

> Olho disfarçado mas muito para os seus pés quando ele emerge do túnel e vem vindo pelo corredor em minha direção. [...] Então sorri ao passar por mim, esse homem velho, e leva os dois dedos ao boné como se fosse retirá-lo num cumprimento, como se fazia antigamente, embora eu já não seja uma senhora ou senhorita nem pareça, sejamos francos, digno desse tipo de respeito (ABREU, 1996, p. 19).

Conectar esse olhar transgressor à representação normativa do europeu é impossível, pois na medida em que as diferenças do olhar do narrador se opõem, se assemelham na percepção. A diferença desse olhar é a transitoriedade do pensamento, se entendermos que esse pensamento não ocupa lugar fixo; ele é nômade, como o é o nosso protagonista.

Por outro lado, esse olhar disfarçado apontando para uma possível gentileza do homem velho está ligado a certo modo de se instituir. Parece que a essa altura, o narrador tenta encontrar um território para se fixar. Embora em alguns momentos esta novela aponte para uma ruptura com a representação, muitas vezes ela administra a ilusão da identidade, do referente. Em todo caso, as ações e o olhar do narrador relativizam esses significados e os pluralizam à revelia da própria arte

de narrar. Assim, esse protagonista narra uma história que em alguns momentos "resiste à redução nominalista [...] e desmancha as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso tradicionais e reconhecidos" (RANCIÈRE, 1995, p. 27). Este velho continua manco, mas ainda consegue andar sem muletas.

Esse é um paradoxo instaurado no interior da narrativa. Ao mesmo tempo em que os traços de dominação estão presentes no ângulo de visão do narrado, fazendo-nos perceber um sentimento de superioridade próprio das culturas e dos povos europeus, o estrangeiro mutila esse ar de superioridade quando seu olhar atravessa com a semiótica significante da identidade do velho manco e do espaço do não-lugar: a estação. Naquele espaço, na visão do narrador, há uma recusa em ver a Europa ou os europeus como origem única dos significados, como o centro do mundo, em comparação com a sombra do resto do planeta, embora esse olhar esteja na fronteira entre a pulsão territorializante e o espaço da abertura.

Neste sentido, a prosa toma um rumo de criar um novo mundo, uma nova singularidade, no entanto, aquilo que é comum continua, pois há, nitidamente, uma partilha que mantém o outro, que é partilhável, social, coletivo, pré-individual ou mesmo pré-singular no sentido do ver e do olhar do narrador. Ocorrem possibilidades ou não de um processo de singularização, porque o olhar do narrador entra em ruptura com as estratificações dominantes e recusa o idêntico. Por que pode ocorrer ou não possibilidades de singularização desse narrador? Porque no decorrer da trama, esse protagonista se comporta de várias formas, às vezes obedecendo às leis gerais à procura de um território, apegado às convenções, vive de acordo com os pressupostos humanos, com o lugar comum, sem questionar os comportamentos e heranças; "Há um hotel na minha frente. Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta" (Abreu, 1996, p. 20); por outro lado, ele se apresenta como uma potente figura solitária e singular que transgride qualquer forma explicável:

> São muito mais que oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul[...] Em frente ao Hotel de Ville hesito um pouco mais, indeciso entre virar à esquerda ou à direita. Desdobro no ar o mapa que o vento tenta arrancar-me das mãos, e para que não faça sou obrigado a voltar-me de costas para ele – para o vento, para o lugar

> de onda sopra, talvez o mar que não vejo - [...] (Abreu, 1996, p. 20-25).

No mesmo plano da enunciação estão o relógio, o hotel, o mapa e o vento, que marcam o dinamismo da cena e provocam, ao mesmo tempo, movimentos que compõem e recompõem esse narrador. O relógio, que marca o tempo sincrônico, nesse plano do dizível, delimita, entretanto, a imprecisão da cena: "São muito mais que oito horas da noite, talvez nove" (ABREU, 1996, 20).

Isso significa que se o tempo linear valoriza o fixo, a sequência, esse tempo impreciso do narrador marca a multiplicidade do tempo imediato que o transforma a ponto de não se prever o que advirá nem o que restará de antes desse sujeito; o hotel, que antes o territorializava, nesse plano aparece como elemento de indecisão do autor, embora ele esteja no centro da cena, o narrador não sabe que rumo tomar. Isso implica afirmar que o hotel, que antes legitimava o território, agora reduz as certezas e afirma que o protagonista circula, que não se movimenta mais na linearidade. Desse movimento de indecisão de virar da esquerda para direita, o narrador não é, ele está sendo. "O sendo se diferencia do ser porque, ao contrário deste, se dirige para o 'caos mundo', as convivências e os choques da totalidade-mundo contemporânea" (JUSTINO, 2014, p. 97).

O mapa e o vento se apresentam como algo insondável que revela um vazio. Revela a imperfeição das normas que organizam nossa sociedade. Do ponto de vista da linguagem a forma como o vento e o mapa se conectam, um querendo anular o outro: "Desdobro no ar o mapa que o vento tenta arrancar-me das mãos" (ABREU, 1996, p. 23), devasta a referência da função de um e outro e mina os pressupostos do curso natural das coisas. Tanto o vento quanto o mapa se assumem como personagens que manipulam a cena, mesmo que, aparentemente, eles sejam apenas objetos que compõem o cenário. Os signos vento e mapa têm a função de não corresponder à linguagem como nomeação; eles não se apresentam como substância, pois os seus significados parecem pairar na cabeça ou mente do narrador como algo além da ação da natureza.

Vento e mapa, portanto, reconduzem o dizer do narrador para uma definição que nada tem em relação com designação, não há uma relação de determinação, mas de deslocamento. Nesse caso, contradizendo a ideia de referente, parece que vento e mapa estão mais perto de conduzir a ação da cena do que o próprio narrador. Assim, o vento assume a tarefa de conduzi-lo a sua direção e o mapa determinar essa

direção. Existe, nesse enunciado, um pressuposto de existência nulo, mas com uma ação confirmada. A questão aqui, não é a referência que temos de vento e mapa, mas sim o que se passa na situação da cena atual que leva o narrador a afirmar que desdobra "no ar o mapa que o vento tenta arrancar-me das mãos, e para que não faça sou obrigado a voltar-me de costas para ele – para o vento" (ABREU, 1996, p. 23).

Dessa forma, o dizível dessa novela se opõe à ideia de representação/identidade, porque não pode existir em si, mas em movimentos processuais. São processos de singularização que se configuram em "travessias" desse narrador. Assim poderíamos dizer que o reconhecimento dessa ou daquela identidade do narrador se configuraria como um bloqueio dos processos de subjetivação, uma vez que a narrativa não só mantém um discurso sobre o mundo do narrador, mas sobretudo, gera sua própria presença nesse mundo. Todo ato de criação "se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento" (MAINGUENEAU, 2012. p. 94).

Nessa conjectura, Caio Fernando Abreu se mostra como um artista nômade, pois "ameaça a estabilidade de mundos que tendem a identificar sua clausura à sua saúde" (MAINGUENEAU, 2012.p. 100). Essa escrita literária não possui apenas determinados sentidos. Como vimos, ela ultrapassa os sentidos.

Os movimentos que constituem e reconstituem o narrador de Marienbad pressupõem sua integração numa rápida territorialização. Percebemos que esse plano territorial presente na novela logo se recompõe de seu elemento básico: o sendo desse ser que não se encontra pronto e que vive em direção do caos mundo no sentido da construção de uma narrativa que abandona o território da escrita convencional, às vezes absolutamente e, às vezes relativamente: "a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, que as leva à potência de uma linha vital abstracta ou traça um plano de consistência" (Deleuze e Guattari 2007, p.46).

A caracterização a-significante presente na escrita de "Bem longe de Marienbad" nos permite inferir que o estrangeiro foge às convenções do sistema dominante, quando se recusa a entrar no hotel, quando se recusa a enxergar o europeu como de fato ele é, quando se recusa a deixar de procurar infinitamente K e sobretudo, quando se recusa a assumir a identidade estereotipada do estrangeiro. Por isso, as expressões carregadas de rastros e silêncios funcionam como uma tripla

escrita que definem e indefinem os personagens e os lugares sugerindo certa ordem ficcional ou outras linhas de interpretação, enfim, sugere uma identificação indicial do leitor com a trama.

3.1.3.2 Por dentro dos índices: o agir sobre as representações

Vamos nos debruçar um pouco acerca dessa identificação indicial/primária do leitor. Se recorrermos a Lacan, diríamos que é o estágio do espelho, aquele em que a identificação definidora é feita com a incorporação como espelho de sua própria identidade.

Para Deleuze, o reconhecimento da presença do som nas linhas expressas, porém silenciosas no papel, é que faz o estilo da literatura. O estilo mantém relação, portanto, com a qualidade musical que as palavras possam ter. Essa potência da palavra é que vai além da escrita. O autor sugere experimentar a obra de arte, ao invés de interpretá-la.

A experimentação consiste em ir além dos novos sentidos conferidos ao texto. Experimentar para ele é fazer com que o leitor assista no texto a uma encenação de sua própria constituição, é convidá-lo a esse processo; é negar a interpretação e partir para uma nova experiência criadora. É, por exemplo, atribuir sons ao silêncio das palavras. É levar a língua a certo limite, é não atribuir sentidos, todavia, ultrapassá-los, transversalizá-los: "Il y atoujurs quleque chose d'absent qui me tourmente" – Camile Claudel, carta a Rodin, 1886 (ABREU, 1996, 17). Esta epígrafe que abre a novela "Bem longe de Marienbad", cuja tradução ("Há alguma coisa de ausente que me atormenta") anuncia uma desrazão, um desconhecido, algo ausente e ameaçador e ao mesmo tempo dotado de energia de transformação.

O texto traduzido sugere uma trama que coloca a escritura em desequilíbrio, pois anuncia o ausente atormentador que não se revela, mas que, simultaneamente, aparece como narrador de sua própria experiência. As palavras possuem um limite não-linguístico no momento em que são tomadas por uma zona que não é a delas. Elas não são capazes de traduzir o tormento nem a agonia da ausência. O que elas fazem é constituir uma relação indicial com aquilo que protagonista sente – tormento e ausência - e aquilo que o leitor sente ao se deparar com o conteúdo, uma espécie de experimentação. É como se a epígrafe fosse o anúncio do grito, do clamor, um fluxo que se entrecruza com a natureza do dizível e do experimentável. Esse fluxo

necessariamente cria uma nova leitura da novela que não se restringe a um significado do tipo "isto significa aquilo", ou melhor, ausência é isso e tormento é isso. Todavia, ausência e tormento são efetivamente uma experimentação; uma vivência do narrador que se sente no ato da leitura.

Assim, experimentar "Marienbad" significa adentrar num tipo específico de leitura que resulta num ato criativo e não representativo ou reiterativo. É a captura da sensação de se estar atormentado em meio a uma ausência que não sabe de que ou de quem. Essas sensações são "os índices que constituem os vestígios sensíveis de um fenômeno" (BOUGNOUX, 1994. p. 64). Dessa forma, nessa escrita ficcional há uma percepção dos índices como "infância do signo" (BOUGNOUX, 1994. p. 64). Neste sentido essa novela sugere que a leitura chegue ao contato. Falar esteticamente de "Bem longe de Marienbad" é misturar "saber com sabor"; é saborear o gosto das palavras; é fazer eclodir "índices e vestígios de uma fusão arcaica".

De outro modo, é experimentar a palavra. Os pensamentos narrados são formam uma espécie de imbricação entre o índice e o símbolo que resulta no elemento experimental. Por meio desse chamamento imático escriturário, no qual se aglutinam música e outros gêneros como poesia e romance, é que se instaura essa escrita experimental que foge do campo da representação e ocupa o campo fronteiriço:

> [...] outra vez copiado na letra de K, algo que parece um fragmento da *Ode marítima* de Fernando Pessoa: *Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime* [...] logo abaixo um texto sem crédito de ninguém e que, embora lembre Genet ou Fassbinder, parece ter sido escrito pelo próprio K: *A aposta está perdida. Querelle curva-se sobre a mesa. Desabotoa o cinto, as calcas, mas não chega a baixá-las* [...] antes de abrir a porta canto no escuro em voz mais baixa que o vento lá fora: *Senhora dona Cândida coberta de ouro e prata, descubra o seu rosto, quero ver a sua graça* (ABREU, 1996, p. 31-36-37).

A enunciação presente nesta narrativa precisa da música e do hibridismo de gêneros para que a palavra promova necessariamente o som, necessita da imagem para acasalá-la com as palavras dando corpo à letra, necessita do gênero no gênero para autenticar o fato, e não representá-lo. Ao recorrer ao poema de Fernando Pessoa, o narrador intensifica sua condição de estrangeiro fazendo a "Ode marítima"/verbo se aglutinar à carne da palavra e causar a sensação da dor da solidão em terras estranhas. A flutuação das significações, permitida pelo hibridismo de gêneros – poema e romance - se transpõe da cópia para a aceleração das pulsões.

Então, o trecho de “Ode marítima” e do romance desconhecido não são meras transposições ou referências intertextuais, mas um índice subjacente da enunciação, que funciona como conexão entre a palavra e o corpo narrado. “O espaço humano é semiótico e saturado de afetos; nossa espécie não vive nas coisas, mas continuamente nos signos, isto é, no sentido” (BOUGNOUX, 1994, p. 88).

Quando Bougnoux argumenta que “a presença de um termo significa a ausência de todos os outros no mesmo lugar”, esse lugar é medido: “a ordem simbólica é linear e sucessiva” (p. 66), neste caso, o simbólico reprime o índice, suprime as sensações, os sentidos, em favor do sentido, a significação. Em “Marienbad” ocorre o contrário, parece que não há mais o que representar, no entanto, o que sentir. Há uma regressão estética que tenta ofuscar a trajetória linear que aprendemos a desfusionar que é a progressão “dos índices para os ícones e dos ícones para os símbolos” e a articulação “cada vez mais nossas representações” (p. 69). Toda essa regressão estética serve para que leitor e obra se reconheçam em movimento análogo de constituição e reconstituição. Quando o narrador insere e dá corpo ao trecho do romance, ao poema e à música na sua enunciação, ele promove o encontro de diferenças de forças heterogêneas; multiplicidades.

Por este ângulo, a leitura de “Bem longe de Marienbad” é potencialmente uma experimentação de que nos falam Deleuze e Guattari (2004) a respeito da reunião dos signos artísticos e da produção de singularidades. Ela opera na subjetividade do narrador, fazendo-o movimentar-se e pensar. Esse movimento se configura como o desligamento do eu, que ultrapassa a união do interior com o exterior, para se instalar nas zonas fronteiriças. Essas zonas fronteiriças promovem o encontro de diferenças numa perspectiva múltipla e impessoal, constituído de forças díspares e múltiplas:

> Procuro mais. Lá fora o céu acabou de fechar-se. Não há nenhum arco-íris e uma bruma lenta começa a atravessar as águas, vinda dos lados de Saint-Brévin. Há vários postais sem nada escrito atrás: um dólmen, uma dessas ruínas druídicas no centro de uma praça banhada pelo sol; o portal sul da catedral de Chartres, do século XIII; Chet Baker tocando sua clarineta no festival de jazz de Newport, em 1955; um violinista sentado numa janela, o violino e o arco nas mãos, olhando para fora, numa pintura chamada Der Geiger en Fenster, de Otto Scholderer, em 1861; uma cidade medieval cercada de muralhas, chamada Guérande; uma gárgula na fachada da igreja de Notre Dame; uma foto de Corinne Marchand em Cleo das 5 às 7 recortada de algum jornal, escrito embaixo “Je

> suis une maison vide sans toi... sans toi...". Quando começo a me desesperar, algo que parece uma oração impressa em papel azul barato cai do meio dos papéis (ABREU, 1996, p. 35).

A procura incessante do narrador por algo ou alguém incógnito sob o céu fechado, permeados pela impossibilidade de um arco-íris, faz com o seu olhar perceba o poder de simbolização das sociedades europeias: Saint-Brévin, o portal sul da catedral de Chartres, uma pintura chamada Der Geiger en Fenster, de Otto Scholderer, uma cidade medieval cercada de muralhas, chamada Guérande, uma gárgula na fachada da igreja de Notre Dame. Todavia, esse mundo, talvez desconhecido, abre-se para ele e lhe dá uma visão instantânea, e às vezes, simultânea de um acontecimento em vias de fazê-lo perceber que vive num mundo que ainda não aprendeu a olhar: "Quando começo a me desesperar, algo que parece uma oração impressa em papel azul barato cai do meio dos papéis [...] A bruma cobre por completo [...] vou empilhando à minha direita as coisas que já vi. E continuo a ver, coisas aparentemente sem nenhum nexo" (ABREU, 1996, p. 36).

Essa bruma que atravessa as águas e de repente as cobre por completo marca a nebulosidade e o mistério em torno da cena. O mundo revisto pelo narrador possui um duplo olhar. O primeiro diz respeito ao olhar que encara a sociedade europeia ancorada desde tempos imemoriais; "uma cidade medieval cercada de muralhas, chamada Guérande" (ABREU, 1996, p. 36) na perenidade de uma civilização intocada além da qual nada é mais verdadeiramente pensável.

Aqui o velho manco de sobretudo xadrez branco e preto reaparece e reafirma com altivez a personalidade global do europeu. O narrador como estrangeiro alimenta essa ilusão; de um povo e de um mundo fechados e fundados entre as memórias de um passado glorioso e um presente enaltecedor, no entanto, quando o protagonista se desespera e vê as "coisas aparentemente sem nenhum nexo" (ABREU, 1996, p. 36), ele percebe sua mobilidade, a multiplicidade daquele espaço ao qual ele se refere e a flutuação de suas fronteiras. Ele fica ali, mas quando o seu olhar apaga a terra e não reconhece nela nem passado glorioso nem presente enaltecedor, tampouco uma civilização intocada, se instaura um povo à deriva do qual ele faz parte, com as divisas desse território, se apagam as identidades e emergem as singularidades.

O olhar do protagonista nega o uno, o eu. Abre-se a possibilidade para entrada de novos povos, com isso nega também o espaço fechado de um povo

voltado para si mesmo e de certa maneira, enquanto Hermes, guardião da porta: “Sento na cadeira e, disciplinadamente [...] vejo um grosso catálogo de um festival de cinema em Nantes [...] recortes de entrevistas com uma cantora do Cabo verde, mulata e gorda, chamada Cesaria Evora” (ABREU, 1996, p. 36). Essa negação da unidade promovida pela entrada dos outros povos – Cesaria Evora; mulata e gorda - resulta em mudanças incontroláveis, que ocorrem à deriva, promotoras das interações com o mundo. Essas interações promovem singularidades trazidas pela experiência presente e tomam o conhecimento como invenção de si e do mundo.

“Por dentro dos índices: o agir sobre as representações” percorreu o caminho do narrador de Marienbad na busca do desligamento do individualismo, do eu, da representação. Mas o que seria essa leitura que enxerga esse desligamento do eu, essa leitura à espreita? Seria uma leitura de cognição inventiva, nesta o leitor se dispõe a perceber a abertura própria do texto, num estabelecimento de relação intensa, que possivelmente o proporcionará outros estabelecimentos de relações consigo, com o outro e com o mundo: “Procuro algum navio atracado no porto, mas a bruma é tão branca e espessa que não consigo ver nada. E continuo a procurar, e procuro pelo menos a letra K numa frase” (ABREU, 1996, p. 37).

Nosso protagonista se joga na multiplicidade do texto, numa relação de entrega para que ocorram transformações de si: “E continuo a procurar, e procuro pelo menos a letra K numa frase” (ABREU, 1996, p. 37), a partir da experiência de encontro com signos da arte – K pode ser Kafka, quem sabe, em toda sua imprevisibilidade e abertura. A leitura dessa novela é uma viagem para o desconhecido, por isso seus efeitos não são previsíveis e muito menos controlados.

3.1.3.3. Marienbad: a solidão do estrangeiro como superação ou esvaziamento da individualidade

A novela “Bem longe de Marienbad” prega a experiência de um povo que se instala nos espaços fronteiriços da criação literária, situados no entre lugar discursivo, deslocando os saberes e poderes acerca da subjetividade. As enunciações, muitas vezes, funcionam como ato de resistência àquilo que é imposto: “que todos

me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. [...], e isso é tudo o que me importa, eu parto" (ABREU, 1996, p. 39).

Se compararmos o exercício da crítica com o que Foucault compreende como "exercício de si mesmo na atividade do pensamento" (FOUCAULT, 2003. p. 33), verificaremos que este exercício de si que se reconhece na atividade do ato de escrever é a expressão do autor como leitor personalizado no espaço fronteiriço que o texto carrega, e nele o escritor-crítico exprime, aprende e divulga discursos. Logo, esse exercício crítico reside na busca das vozes de outras manifestações que complementam o literário; reside também em compreender que a experiência com o literário é composta pelo impossível e pelos fora que o texto possa comportar, tendo em vista aquilo que se pode enunciar e aquilo que se pode fazer com a liberdade de que se dispõe: "atravesso a sala, o corredor de entrada, pago minhas coisas, olho os desenhos celtas do vizinho também pela última vez. [...] Há um arco-íris desenhando atrás da ponte. [...] preciso mesmo partir" (ABREU, 1996, p. 40).

Nessa novela, o narrador-protagonista não expõe uma experiência única do ser individuado, mas de povo à deriva: o estrangeiro. O que sobressai em "Bem longe de Marienbad" é o indizível que vai além do caráter identitário, que embora esteja lá, já não é mais dominante. Não resta dúvida de que a emoção de ir ao encontro de K é um conteúdo subjetivo e pode ser definida como pessoal. Contudo, o circuito narrativizável de ação e reação do narrador não pode ser descrito com função e significado, de forma que a primeira explique a segunda, porque a emoção que percorre a novela é inqualificável, e, como tal, não é reconhecível através apenas dos pressupostos interpretativos: "faz calor aqui dentro, neste vagão onde viajo quase sozinho, acompanhado apenas por três escandinavos [...] fico apenas de camiseta. Não importam mais aqueles limites de tolerância & etc. que desconheço nas terras estranhas" (ABREU, 1996, p. 40).

Por isso que a emoção que brota em cada palavra do narrador é pós-verbal e não pode ser definida como fruto da condição individual. Ela é pura resistência. Trata-se, portanto, de algo que vai da emoção ao corpo e abarca a coletividade de um povo. Tudo isso não assegura a identidade do indivíduo. O pensamento do narrador é uma experiência em terras estranhas, capaz de produzir novas possibilidades de vida. K é uma possibilidade, talvez intraduzível.

A leitura de “Bem longe de Marienbad” eleva o sensível a ponto de renunciar à universalidade. Essa “camada indicial” presente na novela cria vínculos que atingem o narrador, e isso mede o quanto ele é afetado e o quanto sua enunciação afeta, e isso implica que essa afetação não pode ser reduzida a elementos objetivos, então o sentido equivale a uma “vontade de potência”, para lembrar Nietzsche, arraigado no protagonista e que se reinventa sempre que necessário para suprir o seu presente e inventar o seu futuro. Ele se caracteriza pela sua linha de fuga que anula a estrutura de significante e significado, à qual está sujeita a lógica da interpretação. Essa anulação do sentido considera que “os sinais, em particular da enunciação, encontram amplamente do lado do índice e da própria coisa” (BOUGNOUX, 1994, p. 69); sujeito a desvendar a expressão manifestante pelo significado latente. A linha de fuga reside justamente em entendermos a obra não como um objeto que representa o mundo, mas como um ato que pode nos modificar, desde que produza em nós momento de reflexão.

Essa narrativa não defende uma identidade x ou y, nem tampouco uma imitação do mundo real, isso porque essa experiência artística possui uma força subversiva que atua como algo devastador dos efeitos normalizadores da sociedade vigente moralizante, ao criar novas formas de inserir o estrangeiro. Mesmo ao descrever a modesta cidadezinha francesa comportando um centro onde ficam próximos os monumentos que simbolizam as autoridades, o narrador, que ao perambular pelos itinerários que permitem atravessar a cidade, cria uma singularidade resistente capaz de modificar as relações estabelecidas com aquele espaço.

As noções de itinerários, de centro e de monumentos não são simplesmente uma descrição do espaço. Elas dão conta não só do espaço francês, como permitem caracterizá-lo enquanto critério de comparação. Dessa forma, os itinerários que perpetuam as semióticas significantes dos monumentos de referência histórica europeia, particularmente francesa: “Notre Dame”, “o portal sul da catedral de Chartres”, que nos convidam a não ignorar os esplendores da terra e os vestígios da história desse povo, se cruzam e se misturam aos itinerários singulares do narrador, pois para ele nem Notre Dame, nem o portal sul da catedral de Chartres representam o que representam, por exemplo, para o homem velho manco de sobretudo xadrez branco e preto – o europeu.

Se esses lugares são identitários, relacionais e históricos para o europeu, não são para o narrador-estrangeiro, pois sempre se relaciona com eles como um não-lugar, "um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero" (AUGÉ, 2007, p. 74). Para o narrador, é uma espécie de lugar não-lugar, porque não existe uma referência pura; lugares se recompõem na praça, no hotel, na igreja por onde ele circula e reconstituem relações nele, pois o estrangeiro precisa inventar seu cotidiano nesses espaços irreferenciáveis.

A passagem do narrador por Saint- Nazaire, em dezembro de 92, se constitui do "reino do devir: o fora, ou o lado de fora [..] que é, portanto, essa dimensão informe em que circula a pluralidade de forças que sugere a efemeridade do estrangeiro. Aqui, nada é determinado, pois nada tem forma. Tudo está ainda por acontecer num nível de pré-individualidade e pré-pessoalidade, constituído somente de afetos e singularidades" (LEVY, 2011, p. 83-84): "Aos caminhos, repito, erguendo o envelope no ar. Como num brinde. Coloco a cassete no walkman, ajusto os fones nos ouvidos, vou cantando junto e sorrio" (ABREU, 1996, p. 41).

Muitas vezes essa poética de Caio Fernando Abreu nos coloca diante de uma proposta que rompe com a dimensão do eu para o neutro e impessoal na elaboração dos caminhos percorridos por esse protagonista, pois nos permite ver aquilo que constitui um dos efeitos maiores do funcionamento dessa ficção enquanto experiência do fora. Esse efeito é capaz de produzir experiências que resultam em singularidades móveis, em devir permanente. O narrador é personagem itinerante e móvel, capaz de fazer o percurso e vê nesse percurso a pluralidade dos espaços. Ele passa por diferentes lugares, antes de construir um lugar que o reconheça seu.

Essa pluralidade de lugares, "o excesso que ela impõe ao olhar e à descrição [...] introduzem entre o viajante-espectador e o espaço que percorre ou contempla, uma ruptura que o impede de ver aí um lugar" (AUGÉ, 2007, p. 79), Mas ao mesmo tempo, quando o narrador sente a ausência do lugar em si mesmo, percebemos que aquilo que ele nomeia no ato de sua descrição basta para produzir no lugar um estatuto particular aos nomes do lugar e tudo que o cerca; "uma cidade medieval cercada de muralhas, chamada Guérande; uma gárgula na fachada da igreja de Notre Dame; uma foto de Corinne Marchand em Cleo das 5 às 7 recortada de algum jornal, escrito embaixo "Je suis une maison vide sans toi ... sans toi..." (ABREU, 1996, p. 35).

Poderíamos dizer que quando o narrador enxerga aquele lugar à sua maneira, atribuindo-lhe um estatuto, "uma cidade medieval cercada de muralhas, chamada Guérande" (ABREU, 1996, p. 35), abre uma fenda no olhar que se perde no horizonte da paisagem deslocando-a e atravessando-a de modo a criar um movimento que é, por definição, a construção de uma relação fictícia entre o seu olhar e a paisagem. É importante entender que esse movimento do olhar do protagonista deixa entrever, por instantes, "àquele que olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro" (AUGÉ, 2007, p. 82). Essa singularidade do narrador proporcionada pelo percurso da viagem em nada se refere ao sujeito individual com seus dramas existenciais, mas com a construção de novos modos de existência. Por isso, a narrativa em questão dialoga com o fora da obra de modo que a própria existência não se faz presente. A exemplo disso, temos a não-personagem K, em "Bem Longe de Marienbad", que, por não existir, existe no fora da ficção que também é ficção. Nesse fora, o narrador cria um K construído a partir de seus olhares. Cada pedaço de K significa um momento do estrangeiro que vai se reconstituindo. E K passa a existir mesmo não existindo na folha de papel, na tatuagem de um leopardo dourado, na cama arrumada e no texto sem crédito que lhe é atribuído:

> Tudo isso é inútil porque, de toda maneira, ninguém saberá que estive ali [...] sentado a beira da cama onde K deve dormir [...] logo abaixo um texto sem crédito de ninguém e que, embora lembre Gent ou Fassbinder, parece ter sido escrito pelo próprio K [...] Logo abaixo, na mesma folha de papel, K escreveu assim: 'Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro' [...] acaricio ao mesmo tempo o desenho de um leopardo igual, saltando sobre sete idênticas ondas verdes. Às minhas, às dele, às ondas espumantes dos sete mares. Como champanhe (ABREU, 1996, p. 37-39-41-42).

Neste sentido, a construção e reconstrução de K pelo narrador de Marienbad é um movimento estético que delimita uma existência mesmo sem existir: uma espécie de singularidade fora dos mundos real e ficcional, mas que opera como um modo de existência do narrador no espaço fronteiriço das terras estranhas. Construir novos modos de existência, através de K, é delimitar uma ética literária transgressora capaz de combater as subjetividades impostas pelo sistema normatizador: "é uma ética do constante descompromisso com formas constituídas de experiência, de libertação pessoal para a invenção de novas formas de vida" (LEVY, 2011. p. 93). A ausência

de K abre uma brecha no curso da narrativa que atravessa o muro da significação. Esse atravessamento sugere o desmoronamento da soberania do eu ou, no mínimo, percorre um caminho que conturba a ordem do mesmo. Sendo assim, K é o nada que não significa, apenas se sugere. Ele é alguma coisa de contínuo movimento sugestivo. Logo, o não-personagem K é uma forma de desdobramento do narrador das novas possibilidades de vida de um expatriado:

> Afasto o rosto do vidro da janela do trem que corre pelo meio dos campos até conseguir ver minha imagem refletida. Embora as formas sejam vagas, trêmulas, mais diluídas ainda pela luz do crepúsculo que tomba, posso ver meus dois olhos flutuando no espaço. E apesar das sombras sinuosas que se dobram dentro deles feito enguias num aquário pequeno demais, confirmo que são muito verdes, como se fossem de jade. Lá fora, o vôo de um grande pássaro quase totalmente branco, talvez uma gaivota, corta minha imagem refletida na vidraça. Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais em meus próprios olhos. Aumento o som da canção, olho para fora enquanto o trem dispara sobre os trilhos. Preciso ficar sempre atento. Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho (ABREU, 1996, p. 41- 42).

O olhar e suas dobras redimensionam o texto para o desconhecido. Dessa forma, esta novela prepara o leitor para percorrer junto ao estrangeiro, um caminho a ser construído com novas possibilidades de vida, mas não aquelas previamente imaginadas e efetivadas, ao invés disso, essas possibilidades se revestem de processos de mutações constantes: “formas vagas”, “trêmulas”, e “diluídas”. Nesse momento, a literatura “promove o surgimento de uma nova ética, de nova maneira de se relacionar com o real” (LEVY, 2011, p. 100).

Assim, “Enguias” e “o grande pássaro quase totalmente branco” anulam o primeiro significado do plano de expressão e partem para uma conexão icônica que constrói e reconstrói o Outro que é nada previsível. Dessa maneira, as enguias/ serpentes do mar, que, mitologicamente, opõem-se ao pássaro, uma vez que travam uma luta entre a vida e a morte, em que o segundo derrota as primeiras, representam respectivamente morte e vida, na narrativa, representam o processo de mutação por que passa o narrador.

A leveza sempre atribuída ao pássaro comporta, neste caso, um aspecto de ruptura: “o vôo de um grande pássaro quase totalmente branco, talvez uma gaivota, corta minha imagem refletida na vidraça” (ABREU, 1996, p. 41). Embora o grande

pássaro quase branco se defina pela leveza que aparentemente carrega, seus movimentos de voos esvoaçando pra lá e pra cá, sem sequência, cortam a imagem do narrador refletida que cede lugar para a imagem de outro e outro e outro em movimentos instáveis. O pássaro, assim como as enguias ("posso ver meus dois olhos flutuando no espaço [...] sombras sinuosas que se dobram dentro deles feito enguias num aquário pequeno demais") constituem "as singularidades selvagens, da virtualidade, onde as coisas não são ainda, onde tudo está por acontecer" (LEVY, 2011, p. 102). Nesse sentido, o estrangeiro está acontecendo sempre.

Esse corte da imagem refletida na vidraça provoca singularidades que não condizem com o narrador, mas com a expressão máxima da vida. Elas são, portanto, devires que atravessam este narrador, pois se constituem como processo virtual a partir das imagens cortadas dele, para produzir a sua diferença. As imagens cortadas fazem surgir o novo desse narrador em meio às possibilidades de vida que não se assemelham àquelas no início do percurso da narrativa.

Nesse sentido, todos os objetos responsáveis por esse percurso de desterritorialização da narrativa e, consequentemente, do narrador, transformam-se em ícones dessa diferença. O trem, os olhos, as enguias, o pássaro, a janela de vidro e o castelo se iconizam e se constituem a-significantes por esvaziarem o conteúdo da linguagem. Esses a-significantes extraem da palavra automatizada as novas possibilidades de sensações experimentadas, através do percurso do narrador. No que refere ao a-significante *trem*, o texto problematiza o processo de verbalização de informações acerca das conexões de trens para dada localidade, ligando nada a alguma coisa: "Depois que o trem dobra a primeira curva e me sinto completamente à vontade [...] para um único destinatário possível em seu endereço improvável (ABREU, 1996, p. 40-41). São esses os recursos necessários para que a novela, corpo sem origem e avessa ao próprio autor, seja o local da criação a vencer o insuficiente domínio da linguagem. Logo, o trem mescla as linhas de fuga desse narrador estrangeiro e, lascivamente, inaugura o horizonte que, para além narrativa, nos reúne aos espaços de seus estranhos estrangeiros.

Ao avançar seu percurso, ele inaugura a dimensão do futuro e ao mesmo tempo, traz o tempo passado: "e alguns dizem que há castelos pelo caminho". O olhar, através dos movimentos em plena velocidade do trem, apresenta-se em

diferentes níveis que compõem inúmeros fluxos imagéticos. Neste ponto, o discurso não é mais fundado pela sequência linear da narrativa. Ela é marcada pela sua ambivalência: ao mesmo tempo que não delimita um lugar específico nem em um tempo específico, está em todos os lugares e abarca todos os tempos. Seu curso segue um movimento circular que sempre retorna a cumprir um círculo com algo ainda a dizer: "Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais em meus próprios olhos. Aumento o som da canção, olho para fora enquanto o trem dispara sobre os trilhos" (ABREU, 1996, p. 41- 4). Neste sentido, esta narrativa caiofernandiana sabota seu próprio princípio de enunciação ao reconhecer o vazio escritural e se apropria dele para construir seus personagens e seguir seu percurso narrativo.

3.1.3.4. Uma máquina potencializadora de afecções

O conto "Bem longe de Marienbad" propõe uma assiginificação que só pode ser levada à experimentação, e não aos pressupostos implícitos/interpretação. Tomemos a reflexão do narrador acerca do tempo, ao passo que esse tempo está condicionado ao espaço que é um rizoma:

> São oito horas da noite, não há ninguém na estação. Não, não é exato. Para ser preciso, o TGV chega pontualmente às 8h07 – e não há nada mais pontual que um TGV, exceto talvez aquele ônibus sueco de Kungshambra, faz tanto tempo, continuará assim ? –, portanto não são bem oito horas da noite, mas um pouco mais, embora não muito. Se é que importa a hora em que tudo isto começa [...] Suponhamos que eu tivesse levado três, no máximo cinco minutos para apanhar a mochila, essa bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá para cá o tempo todo sem paradeiro, saltar do trem e subir as escadas de plataforma até o corredor de saída, naquele passo meio desconfiado dos recém-chegados a algum lugar onde nunca estiveram antes (ABREU, 1996.p. 17).

Trata-se de um rizoma enquanto espaço (a estação) e enquanto os movimentos de composição e recomposição do narrador, através de suas linhas de fuga. O lugar tem entradas múltiplas: "não se importa de andar de lá para cá [...] subir as escadas de plataforma até o corredor, inúmeras entradas e saídas, principais e auxiliares, vigiadas por todos; quem insere nele e quem se encontra em seu redor". Todas as extremidades da estação são pontos de entrada e saída, pontos que se conectam. Parece que o narrador evoca o tempo na tentativa de trazer o som do mundo para

aquele espaço impessoal que marca suas linhas de fuga e que marca também os pontos que se conectam; “desembarcar numa estação deserta e desconhecida para encontrar alguém igualmente desconhecido” (ABREU, 1996. p. 18).

O rizoma se estende por toda novela e vai se conectando com os não lugares percorridos pelo protagonista (restaurante, hotel, praça, igreja, ruas estreitas etc). Tomemos a entrada modesta do restaurante e do apartamento de K, onde o narrador percebe o neon azul e alguns papéis avulsos: “a única coisa visível através da bruma que cobre o cais” / “uma página inteira quase completamente coberta pela letra de K” (ABREU, 1996, p. 37). Esses três elementos, bruma, luz fosca e papéis avulsos, são constantes nessa narrativa. Tais elementos, com funções aparentemente distintas, são colocados em conexão com o desejo de o protagonista enxergar indiretamente K, seja pela luz fraca, seja através do papel que um dia K manuseou, ou a bruma que toma o cenário. A luz fosca parece corresponder à bruma que cobre o cais. Em Marienbad esse encontro está em toda parte. Assim, o papel e a luz como máquinas de desejo, evocam de maneira nostálgica o movimento que o narrador faz em torno da narrativa ao encontro de K. Contudo, a imagem de K mesmo sendo uma lembrança, não age como tal, age como um componente da falta de K que se concretiza em todos os objetos supostamente tocados por ele.

Em vez desses objetos se deslocarem para o tempo da lembrança, eles se agrupam no tempo presente e fazem da ausência de k uma presença. E de volta à estação: apesar de o narrador se encontrar no início dessa novela nesse não lugar, resultado de uma viagem, seus movimentos mostram que naquele momento, ele é clandestino de uma viagem imóvel.

Essa viagem, que poderia significar uma fuga, uma ruptura, nada mais é do que o retorno ao passado que está presente como um rizoma que conecta passado e presente de maneira que “se é que importa a hora em que tudo *isto* começa” (ABREU, 1996, p. 17). O *isto* é o passado conectado ao presente que achata o tempo e o mundo, delimitando o território tanto físico – o hotel e o apartamento, quanto o território do desejo bloqueado, com pouca conexão com a lembrança de K territorializada. No entanto, o desejo que se ergue é da ausência de K que se torna presença nos objetos e no olhar do narrador, quando este imagina a forma como K encarava aquela paisagem. O fato em si decompõe a lembrança de K recompondo a sua imagem e é através dessa recomposição que objetos/corpos/k/narrador se misturam e fazem “o corte semiótico e a relação de substituição” (BOUGNOUX,

1994, p. 79). Esse poder separador do olhar do narrador decola do seu tato com os objetos pertencentes a K e desse mundo por onde um circulou e o outro agora circula.

É possível que esse trajeto seja uma tentativa de retorno ao território, mesmo que esse território seja também transitório. A estação deserta e desconhecida e o encontro com alguém desconhecido em meio a pessoas também desconhecidas, não resta dúvida de que promovem movimentos de decomposição e recomposição, no entanto o próprio narrador, que ruma ao desconhecido, parece se indagar o tempo inteiro: o que estou procurando? De que, na verdade eu preciso? Quem sou em meio a esses desconhecidos? Sou tão desconhecido de mim quanto eles o são? Toda essa indagação sobre si, em que o significante não mais significa, aponta para entendermos que "nós mesmos nos tornamos imperceptíveis e clandestinos de uma viagem imóvel" (DELEUZE, 1996, p. 72), à procura de um território.

No entanto, nessa evasão ou fuga para longe de tudo, mostra um indivíduo que não tem uma vida muito demarcada, muito contabilizada; "das escadas que ligam a plataforma de chegada do trem ao corredor onde estou, só com minha mochila e meu olhar" (p. 19), que não ocorre por segmento demarcado. A mochila e o olhar que ele tanto enfatiza não demarca contiguidade de territórios, ao contrário, tudo é imprevisível e incontável, não tem um início nem o fim de um indivíduo. Aquilo que ele pensa ser um porvir, não passa de um devir. Por isso aquilo que se tem de um protagonista que registra uma trama inicialmente de tentativa da busca por um território, em trechos adiante se desfaz, se dispersa, em favor de uma enunciação que obedece a cortes e linhas de fuga. A mochila e o olhar marcam esse nômade que alcança a cada passo dado, uma linha de fuga, mesmo que ela se faça no mesmo lugar, embora esse lugar se transforme em outros, como é o caso do trânsito da estação para o hotel:

> Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta, e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório (ABREU, 1996, p. 20).

Observemos essa passagem, a da estação para o hotel, no gesto em que o narrador joga a mochila nas costas e vai à busca de algum hotel. Esses dois elementos, o hotel e a mochila, assim como os elementos anteriores, são recorrentes

nesta narrativa, A mochila, que momentos antes significava um passado de ação contínua na estação revelando o caráter utente do narrador e ao mesmo tempo instável: “essa bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá para cá o tempo todo sem paradeiro” (ABREU, 1996, p. 20) significa agora um ato concreto e decisivo: seu destino é encontrar K.

No primeiro caso ele se reconhece como ser estável que encontra um território para se estabelecer, no entanto, a trajetória entre a estação e o hotel com esses movimentos contínuos “de andar de lá para cá o tempo todo sem paradeiro” com sua mochila demarca instabilidade. Há nitidamente um confronto quando esses mesmos elementos o representam provisoriamente como um sujeito composto por uma unidade subjetiva de sua própria experiência, ou seja: sua estabilidade, porque no segundo caso essa unidade do eu se dissolve e se apaga, ocorrendo um vazio que circula seu próprio discurso e evidencia seu caráter mútuo e provisório: “[...] e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório” (ABREU, 1996, p.20). Ao afirmar que “jogo a mochila nas costas e penso”, esse penso existe no próprio significante enquanto significante, no entanto, ao falar “uma espécie de solução, mesmo provisória”, o vazio circula esse enunciado o deixando em estado fugaz pela sua falta de conteúdo e evidente fragilidade. Há nessa última passagem uma abertura da linguagem para um espaço infinito (hotel) que não clausura o sujeito, não torna sua presença indispensável, por isso a linguagem aí presente não se desdobra em si mesma, não designa a si mesma.

A linguagem, neste fragmento, valendo-nos do pensamento do exterior, de Michael Foucault, “coloca-se fora de si”. Ao afirmar “eu penso”, o narrador se torna insubstancial, torna-se vazio. Há uma ausência que se revela no “eu penso”. O eu penso, levando em consideração a trajetória desse narrador, não aparece como figura soberana inquestionável pela sua própria certeza do pensar, ao contrário, toda enunciação presente na afirmação do narrador não possui poder em si mesma, é por meio dos espaços e dos desvios deixados por ela que o vazio se faz presente afirmando veementemente o “eu penso” como ficção da ficção.

Nota-se que a enunciação é pura linguagem de matéria invisível. Para o narrador tudo se configura em suposições. A recorrência a lugares múltiplos: estação, hotel, rua e a expressões vazias: “lugar perdido”, “espécie de solução”, “provisória”, se apresentam menos pela sua referência concreta e espacial e mais por apresentarem

a instabilidade, as multiplicidades e o vazio discursivo. As suposições dos lugares, daquilo que o narrador pode se deparar ao adentrar nesses espaços, nesse enunciado composto de imprevisões, delimitam que o "O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidades do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos." (FOUCAULT, 2009, p. 225).

A escrita nesta narrativa delimita menos representação e substancialidade, e mais vazio e ausência. Não há espaço para interpretar, nem dizer que isto quer dizer aquilo, mas inventar, no sentido de experimentar os limites indizíveis da linguagem. Supor pode demarcar o encontro para o inesperado: “sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta”. Essa certeza do “sempre haverá um hotel”, não é uma certeza, pois o narrador sabe perfeitamente que nada disso é verdade: nem sempre haverá um hotel para alguém perdido. A expressão se afirma mais pela sua negação do que pela sua declaração, do que pelo seu significante/referente, porque “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer" (FOUCAULT, 2009. p. 224).

Como é possível esse sujeito que narra desaparecer? Em que sentido “Bem longe de Marienbad” delimita uma compreensão além da sua interioridade? Porque o protagonista que narra sua experiência do espaço vai além do limite do querer. Ele não busca sua própria certeza, não se constrói de sua própria vontade. Ao produzir seu enunciado, ele o nega e ao negá-lo passa para fora de si mesmo, despojando-o a cada instante e consciente do poder de enunciá-lo. Tomemos o trecho adiante:

> [...] desembarcar numa estação deserta e desconhecida para encontrar alguém igualmente desconhecido segurando meu nome num cartaz erguido bem alto, sobre todas as outras cabeças dos que partem ou chegam, pois essa é a estação que imagino, cheia de gente que sobe e desce escadas, carregada de malas, vindo ou indo para lugares, para outras gentes, e sobre as suas anônimas cabeças em trânsito meu nome seria o único escrito em grandes letras visíveis, talvez vermelhas, erguidas bem alto, as letras do meu nome. Mas suponhamos ainda que tivesse me distraído alguns segundos nas esquinas desse pensamento (vadio, reconheço, auto-referente, narcisista), de qualquer forma não mais que segundos que não chegaram sequer a minuto [...] (ABREU, 1996, p. 18).

Nessa linguagem literária, o protagonista, ao narrar sua experiência como estrangeiro, se coloca no meio de um mundo ocupando seu lugar de nômade sem sair

do lugar. Ao afirmar “essa é a estação que imagino, cheia de gente que sobe e desce escadas, carregada de malas, vindo ou indo para lugares, para outras gentes”, ele constitui seu real/atual que é também “virtual”.

Há uma relação real e ao mesmo tempo virtual entre o narrador antes da viagem e o narrador que chega, aparentemente, ao seu destino. Esse circuito integrado marcado pelo encontro entre o real e o mundo (o fora): “gente que sobe e desce escadas, carregada de malas, vindo ou indo para lugares” (ABREU, 1996, p. 18), delimita a realidade aí presente, mas não sob o domínio daquilo que se vê, e sim sob o domínio do indeterminado, do devir, para lembrar Deleuze. O real passa ocupar o campo do virtual. O narrador tanto é um indivíduo tanto real como virtual.

Podemos então afirmar que “não há objeto puramente atual” neste estado da narrativa e nem neste escritor. Todo atual da trama em questão “rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais” (DELEUZE, 1996, p. 101). O narrador, ao se deparar com aquele espaço em trânsito, carrega em si suas imagens virtuais do passado recente (o antes da viagem) e as agrupa ao espaço real (a estação), através da sua percepção. Acontece que nessa percepção, o narrador nos mostra a virtualidade desse passado que não vem à tona na narrativa, só aparece sutilmente na construção do mosaico humano em que ele se transformou.

Fato esse capaz de detectar suas fissuras e o tornar um indivíduo tanto real quanto virtual ao mesmo tempo: “Mas suponhamos ainda que tivesse me distraído alguns segundos nas esquinas desse pensamento (vadio, reconheço, auto-referente, narcisista)” (ABREU, 996, p. 18). Tal suposição já detecta suas fissuras, todavia ao mesmo tempo também detecta uma subjetividade pronta que ele mesmo lhe atribuiu. O que esse pensamento vadio, auto-referente e narcisista conclama é uma forte descarga na subjetividade dada pelo sistema.

Ocorre uma resistência a uma semiótica significante ainda que esta dure apenas alguns efêmeros segundos: “de qualquer forma não mais que segundos que não chegaram sequer a minuto” (ABREU, 1996, p. 18). Assim, o protagonista é subversivo ao sistema, mesmo que seja em tempo efêmero/fissural, quando não se deixa subjetivar. Seu pensamento vadio, auto-referente e narcisista é o que fará desse narrador um indivíduo que rompe como o sistema das semióticas significantes que o determinam.

Esses desvios do narrador que marcam a fronteira entre aquilo que ele é e aquilo que ele pensa ser são fatores primordiais para sua recomposição constante

enquanto singularidade. Não é mais possível entendê-lo como absoluto: humano apenas, viajante apenas, vadio apenas, narcisista apenas, autorreferente apenas, sem levarmos em consideração os agenciamentos que conduzem a tais caracterizações, que são sempre dinâmicas, provisórias e relacionais.

Por isso o conjunto de singularidades que compõe esse personagem remete a sua imagem virtual (seu passado antes da estação) e sua imagem atual (sua condição nômade na estação), ambas são relacionáveis, inseparáveis e transitórias: O virtual desse protagonista nunca é independente das singularidades que o recortam e dividem-no. A força virtual presente na construção progressiva desse narrador em curso de atualização é tão eficaz na construção de suas singularidades quanto o espaço no qual ela se instaura e se desloca.

Parece que a relação de força presente nesse enunciado do narrador-protagonista promove uma resistência e ao mesmo tempo um devir que é capaz de construir singularidades que designam o fora e se firmam nesse personagem, através de um profundo movimento de transformação desse personagem. Talvez essa força vinda de fora, lembrando Foucault, está justamente no olhar enviesado desse protagonista para aqueles que compõem a paisagem da estação: "dos que partem ou chegam, pois essa é a estação que imagino; cheia de gente que sobe e desce escadas, carregada de malas, vindo ou indo para lugares, para outras gentes, e sobre as suas anônimas cabeças em trânsito" (ABREU, 1996, p. 18).

A vitalidade de vida; a dinâmica da vida, representada ali pela presença dos outros nômades igualmente na mesma condição que ele, não o coloca no mesmo grupo das representações desses anônimos, porque mesmo que esses personagens não sejam identificados e sejam portadores de uma relação móvel, onde as unidades e as formas que os constituem cedam lugar a indivíduos múltiplos que em fração de segundos se proliferam, o narrador se diferencia desse grupo, uma vez que o seu olhar o singulariza a ponto de torná-lo inadaptável àquele ambiente. O seu olhar contrasta com toda representação proporcionada pelo grupo de pessoas daquela estação e isso muda a natureza das coisas porque tudo depende das circunstâncias que esse olhar alcança.

Isso permite inferir que o olhar do protagonista mostra-se sensível às circunstâncias, às oportunidades ambientes. Ele modifica a situação conforme o direcionamento do ato de enxergar e de se enxergar naquele espaço do não lugar. Oberve que o fato de o narrador permanecer plantado, parado, imóvel em meio à

mobilidade presente faz dele um sujeito, naquele momento, estável. Contudo, a estação e tudo que a rodeia culminam "no espaço de virtualidades" que constitui uma "não-dimensão"; um fora do poder ou do espaço representativo que é sempre resistência. A estação, portanto, "atua como um campo social que resiste e cria uma tensão" (DELEUZE, 1991, p. 96) entre o território que o protagonista procura para se estabilizar e o não lugar onde trafegam esses nômades que são o fora em condição de resistência e o narrador, mesmo em sua imobilidade, passa a ser o fora que também resiste.

Dessa forma, o protagonista de Marienbad problematiza a relação de referente, recusando-se não pertencer a esse ou aquele espaço. Ele é aquele que pertence e não pertence. Ele é o nome e a ausência do nome. Ao se caracterizar como "auto-referente" e "narcisista", o narrador evoca e está consciente de que faz parte do sistema normativo. Ambos os adjetivos representam a unidade, a normatização. Enquanto sujeito, o narrador se define como "auto-referente" usando o elemento da exclusão: eu sou isso ou sou aquilo, simultaneamente não posso ser os dois. Portanto, o significado acaba por se referir sempre a ele mesmo.

Ao negar o rosto, ele nega o sistema, uma vez que o rosto significa mais que o humano, é todo um conjunto que se reconhece em um sistema, cuja trajetória se faz da seguinte equação: rosto = paisagem = reprodução = unidade = identidade = sistema. Sobre isso Deleuze (1996) nos diz que "a educação cristã exerce ao mesmo tempo o controle espiritual da rostidade e da paisageidade: componham tanto uns como os outros, coloram-nos, completem-nos, arrangem-nos, em uma complementaridade em que paisagens e rostos se repercutem" (p. 38). Ele isola o verbete em foco a uma única área de conceituação: a unidade. A mesma coisa acontece com o verbete "narcisista", a personagem em questão ao se denominar narcisista "promove a constituição de uma imagem de si unificada, perfeita, cumprida e inteira" (HOUSER, 2006, p. 33).

Esse significado ultrapassa o conceito freudiano de "autoerotismo", pois a trama nos fornece a integração de uma figura positiva e diferenciada do outro, mesmo que momentaneamente. Vemos aqui que o nosso protagonista não apenas se representa, mas também representa uma categoria rostificada pelo sistema. Diríamos que ele "foi reconhecido, a máquina abstrata o inscreveu no conjunto de seu quadriculado. [...] a máquina da rostidade não se contenta com casos individuais, mas

procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades" (DELEUZE, 1996, p. 45).

Todavia, tudo mudou. No mesmo plano de enunciação, o protagonista se denomina "vadio". Embora estejam no mesmo conjunto enunciativo, o verbete "vadio" promove uma linha de fuga que está para além do sistema. Ele alcançou como que uma linha nova, mesmo que ela se faça no mesmo lugar, uma vez que ao atravessar o muro do sistema, o nosso narrador se reconstituiu. Houve um processo de subjetivação. Ao se denominar também "vadio", ele se permitiu viver na linha do fora, ao passo que experimentou desse exterior, ao obter dele "uma zona visível", onde pode respirar e pensar.

Simultaneamente, o narrador consegue viver essa linha do fora a partir desse movimento interior/exterior proporcionado pela dobra dessa linha. Essa subjetivação dobrável permite que algo se realize em seu corpo: "a questão da transformação do mundo atualmente percebido" (a primeira visão da estação e o fluxo de pessoas ali presentes) "em mundo objetivamente real" (DELEUZE, 2005, p. 75). O que se tem desse narrador é o seu pensamento efêmero ("não mais que segundos que não chegaram sequer a minuto") que se transforma em mundo real, diga-se de passagem, do narrador. Incessantemente esse protagonista só se encontra em sua falta. Os segundos que o reconstituem e o tornam "vadio", "auto-referente" e "narcisista" faz dessa falta a sua possibilidade. Ele se nomeou não para ser representado concretamente, mas para se realizar numa vida à espreita, como diria Deleuze.

3.1.3.5 O não lugar: lugar da errância num processo contínuo de mascaramento e desmascaramento

Na novela "Bem longe de Marienbad" acontece uma dobra sobre o humano por excelência (sujeito em trânsito/nômade) resultando naquele ser irrepresentável que se anula em meio à multidão da estação, para passar despercebido pelo movimento da vida preestabelecida e alcançar o falsear que desdobra para outro mundo. Aquele que Tatiana Salem chama de "o mundo invertido: o mesmo mundo, mas com outro signo" (SALEM, 1995, 113). É o desdobramento, o movimento do exterior. Tudo se passa na cabeça desse narrador de forma interligada: o tempo (alguns segundos) e o espaço (a estação) se constituem num devir-imagem, em que o

mundo se encontra refletido. Este não é outro mundo evocado por ele, mas o mundo do outro de todos os mundos: o espaço da errância/exílio, o fora.

Esse fora como lugar da errância, do devir, espaço fundamental nesta narrativa, é o espaço sem lugar. É o espaço rizomático. Aquele que se transforma constantemente em picos de intensidades. A estação é a superfície que conecta nosso narrador com o fora. Esse exílio primordial no desenrolar do conto é o deserto de seus devires:

> [...] não há ninguém lá, nem cartaz, nem gente viajante nem nada e paciência, querido, ainda não será desta vez que, conformado, começo a subir as escadas ou vou saindo das escadas para o corredor que leva até a rua, e nisso tudo, que não levaria mais que cinco, talvez sete ou nove minutos, embora possa parecer muito mais dito assim dessa maneira aqui, para ser preciso, para começar, ou quase, digamos finalmente que: Não deve passar de oito horas e quinze minutos de uma noite de novembro quando, sozinho, na estação com minha mochila, olho em volta e não há ninguém a minha espera (ABREU. 1996. p. 18).

Parece que nosso protagonista busca, nesta viagem, uma força da vida que é sua condição de existir despossuindo-se como um sujeito centrado e fixo, e se transformando em possuído, em sujeito de passagem, e ao mesmo tempo em exilado. Ao relatar sua passagem pela estação, o narrador se singulariza a ponto de enxergarmos em suas palavras o ritmo inebriante de suas emoções se mantendo à tona. Cada palavra se transforma numa gota de emoção que escorre no texto. De que maneira o narrador conseguiu mensurar tantas emoções? Da estação até o apartamento de K, nosso protagonista segue viagem com sua bússola de emoções nas mãos, buscando não apenas um território, mas seu fraseado e seu gesto preciso mesmo estando sozinho, na estação com sua mochila, e olhando em volta sem ter ninguém a sua espera.

Nessa altura desta trama, o narrador é possuído por este espaço ao mesmo tempo em que é possuído por algo que parte de fora, mas que está dentro de sua própria vida: sua condição em devir. Esse devir está conectado com a condição emocional desse estrangeiro. A emoção é um grito que escapa à significação, à escrita, é um ruído que rompe com o significado para desprender-se dessa cadeia nominável, porque ele conta apenas como intensidade assignificante. O grito das emoções desse protagonista é o único tom que se faz repreender a “máquina de sofrer” (DELEUZE, 1977, p. 11).

Assim, o exílio é esse espaço; esse não-lugar: o deserto dos devires, em que o narrador inominável se encontra tanto fora de casa quando ausente de si: “começo a subir as escadas ou vou saindo das escadas para o corredor que leva até a rua, e nisso tudo, que não levaria mais que cinco, talvez sete ou nove minutos,” (ABREU, 1996, p. 19). Está inserido nesse exílio é estar no lado de fora, num espaço totalmente privado de intimidade (estação, escadas, ruas, hotel). Agora ele pertence ao estrangeiro, que é o fora sem intimidade e sem limite. É esse seu exílio que o faz um sujeito errante. Ele se constitui e reconstitui através da experiência com o espaço que o ultrapassa absolutamente, “o estranhamente misterioso, o que não se pode conhecer” (LEVY. 2003. p. 29).

Esse tempo, esse lugar e esse discurso delimitados nessa narrativa operam como marcadores da impessoalidade e da insuficiência do dizível: “embora possa parecer muito mais dito assim dessa maneira aqui, para ser preciso, para começar, ou quase, digamos finalmente que: - Não deve passar de oito horas e quinze minutos” (ABREU, 1996, p. 20). Está dito, mas o narrador não se completa no sentido daquilo que afirmou. A sentença é clara quando há um elemento de explicação (:), mas que posteriormente nada explica “Não deve passar de oito horas e quinze minutos”.

Essa quebra do sentido ofertada pelo narrador delimita a presença do acontecimento puro; uma sensação apenas que quase escapa ao seu próprio entendimento. Ou seja, a incerteza do discurso pelo próprio discurso faz com que o narrador se desloque da sua instância de sujeito enquanto representação para algo que é puro devir. Esse sujeito não representa o sujeito universal, no entanto um acontecimento (subir escadas, está sozinho sem ninguém a espera) que o singulariza naquele exato tempo e exato lugar.

Esse acontecimento não significa um estado nem muito menos um ser, mas um entre-ser; um interser, no sentido deleuziano: são momentos de individuação, “incorporal sem ser vago”. O tempo e os movimentos de subida e descida das escadas transformam os atos do narrador em puro modo de individuação. O que se coloca naquele instante é a duração de tempo conectada aos movimentos impulsivos de descer e subir escadas sem controle, de uma racionalidade que nos leva a experimentar um evento. Nesse instante não estamos diante de um discurso que quer representar o mundo e o ser, mas uma crise da própria representação.

A sentença revela o mundo próprio do narrador e este mundo nos é proporcionado através da sua vivência. Os passos e o cansaço desse protagonista ao

subir e descer as escadas em movimentos impulsivos correspondentes a zonas de intensidades que revelam apenas movimentos introdutórios que se misturam às ressonâncias de suas palavras que tentam fazer desses movimentos inúteis no espaço, movimentos enganadores da liberdade, ao tentar ilusoriamente encontrar uma saída. Contudo, esses mesmos movimentos delimitam fuga no mesmo lugar; fuga em intensidade. Dessa forma, a recorrência aos dois pontos nada explica, mas brinca com a imprecisão do tempo a ponto de nos conduzir a mapear a trajetória circular do estrangeiro em terras desconhecidas. Assim, podemos ter apenas a sensação de vivenciar o que ele sente com a passagem imprecisa do tempo, porque a fala desse personagem "relança indefinidamente a significação, desarmando a representação" (MOISÉS. 2005.p. 102) e o empurra para o puro devir. A partir daí, há uma recomposição do protagonista ao tentar encontrar um território que está, ao mesmo tempo, no intermezzo de uma escrita-objeto que o autor pretende desconstruir, e dentro de uma nova escrita provisoriamente construída, que reescreve a primeira. A impossibilidade de escrever a sensação de sentir a agonia da solidão do estrangeiro faz deste trecho, ou de toda novela, a liberação do irrepresentável, do não se efetivar na linguagem pura, mas nos índices que socializa o indizível. O narrador é um homem comum sim, mas possui uma força mediadora que se instaura no intermezzo da vida de sonhos e do olhar que atrai o olhar. Ele é aquele que olha narcisicamente ao seu redor, e se enxerga como autorreferente àquilo tudo e ao mesmo tempo alheio/vadio àquilo tudo.

Essa vida de sonhos, de não realidade ofertada pelo mundo do estranhamento dessa novela é ampliada por uma lupa para evidenciar a afirmação de uma identificação do narrador com o lugar do fora, da diferença, do perigo; do estranho. Isso o torna singular naquele momento e naquele espaço. Daí que este não ser não se identifique com nenhum transeunte da estação, nenhum nicho da sociedade. O narrador se desdobra em seus reflexos e cria, momentaneamente, uma nova forma de vida e sensibilidade. Isso é reflexo de um profundo sentimento de desprezo pelas convenções sociais que permeia a sua condição nômade; viajante de itinerário desconhecido, o torna um ser solitário em meio à multidão.

Mas ao relatar que "para encontrar alguém igualmente desconhecido segurando meu nome num cartaz erguido bem alto", este narrador se equipara à multidão, ele, assim como os outros, é parte de um todo. Esse todo que o constitui

em sua condição nômade. Nessa perspectiva, esse eu "igualmente desconhecido" remete a uma "esfera de pertença", e ao mesmo tempo "marca algo que não lhe pertence, algo que lhe é estranho". Ele constitui a "natureza objetiva à qual pertencem o estranho e ele próprio" (DELEUZE, 2005.p. 178). Os pensamentos diversos e cambiantes acerca da estação e das pessoas que transitam nela proporcionam ao nosso protagonista um encontro com o estranho, o encontro com algo inesperado:

> Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório [...] e atravesso a rua. Não quero ficar justamente em frente a elas, mas todas as outras mesas no restaurante do hotel estão ocupadas. [...] mas como ainda desconheço o limite de tolerância para com as esquisitices alheias neste lugar onde nunca estive antes [...] (ABREU, 1996. p. 20-21).

O provisório, o desconhecido e o lugar estranho enfatizados pelo protagonista fazem com que este "estranho no ninho" rompa com a representação que ele pode apreender de si mesmo e de tudo que o cerca. Ele se constitui nesse não lugar, através das forças que atravessam todas as coisas, inclusive ele. Há uma forte marca do escritor neste narrador, afinal este conto é um devir do escritor em sua condição de estrangeiro. É justamente essa escrita que tem por característica uma relação direta com o fora, que nos impede de pensar qualquer fixação direta de uma identidade plena. Ao contrário, o conto traz alguns devires que se somam na construção desse personagem. Percebemos que os caminhos seguidos pelo narrador-protagonista o colocam numa "zona de vizinhança", mas nunca numa subjetividade dada, acabada; de caracteres formais. Não levar em consideração os devires desse narrador é paralisá-lo "no mundo da representação sedentária" (SCHÖPKE. 2004.p. 179).

Evidentemente que a narrativa em questão traz os traços do escritor e da cultura a que ele pertence, mas essa escrita não se resume a isso. Como afirma Deleuze, "se ela estiver em contato com o exterior, com "o fora", ela será sempre uma escrita de intensidades e nunca uma escrita representativa" (SCHÖPKE. 2004.p. 181). A escrita caiofernandiana não retrata apenas o mundo ou questões cotidianas, mas estabelece conexões com outras maneiras de enxergar o mundo que não sejam aquelas que representam "meros instrumentos de recognição e recodificação das forças sedentárias" (SCHÖPKE. 2004.p. 181).

3.1.3.6 Afinal, quem é K, e por que “Bem Longe de Marienbad”?

A presença do instável, nesta narrativa, se caracteriza na medida em que as próprias falas do narrador questionam de forma direta o estatuto do sujeito em sua identidade fixa. Esse narrador pós-moderno se revela em suas máscaras que sofrem fissuras em pleno ato de relato e transmutam-se em novas máscaras, novos territórios, novas singularidades, novas personagens, para que os afetos e desafetos possam se desviar e criar linhas de fuga. Observe o fragmento a seguir em que o narrador de “Bem longe de Marienbad”, nomeia um personagem pela inicial K que não existe no espaço social (sem identidade) (aliás, a novela sugere que esse personagem K faça parte da imaginação do protagonista), mas que proporciona o espaço estético que alimenta o sonho do outro por um, ou quem sabe, por milhão ao mesmo tempo:

> Nenhum carro pára. K não vem e o tempo passa. Olho a cidade enlameada, varrida por ventos vindos quem sabe desse mar que por enquanto nem vejo. No meio do olhar, uma palavra me vem à mente: sinistrée. Não sei de onde vem, nem lembro, mas fico a mastigá-la em voz alta muitas vezes, feito um mantra demasiado longo, parado na frente da estação deserta: sinistrée, sinistrée, c’est une ville sinistrée (ABREU.1996, p. 20).

O comportamento do narrador, aparentemente estranho, abala suas próprias significações, ele tenta buscar referências passadas ou significados fixos: “uma palavra me vem à mente: sinistrée. Não sei de onde vem, nem lembro”, no entanto essa significação se abala a partir da experiência dolorosa porque passa o protagonista. Em busca de alguém que nunca aparece faz com que o mundo se torne “sinistrée”, todavia esse significado não pode ser encarado como o caos; o fim do caminhar do estrangeiro. A expressão toma outro rumo a ponto de ser repetida em voz alta como um mantra: “Não sei de onde vem, nem lembro, mas fico a mastigá-la em voz alta muitas vezes, feito um mantra demasiado longo, parado na frente da estação deserta: sinistrée, sinistrée, c’est une ville sinistrée”. Não há um sentido intrínseco na expressão, mas multiplicidades.

O trecho sugere que não podemos fixar um único sentido pela razão representativa e sedentária. Essa agonia do estrangeiro é sinistrée no sentido de avançar; de dar o próximo passo na caminhada do nômade, de não se amarrar e de

seguir em frente na busca do desconhecido. Essa força nômade expressa um mundo diverso daquele estatizante. Sinistrée é também a incessante busca pela possibilidade de atravessar todas as coisas, inclusive o próprio desejo, para experimentar "a sensação de seu próprio escoamento no tempo". Por isso, existe um narrador com atitudes repetidas – "fico a mastigá-la em voz alta muitas vezes [...] sinistrée, sinistrée, c'est une ville sinistrée" que o torna singular naquele momento, e ao mesmo tempo, o torna múltiplo quando oferta ao leitor os vários significados de sinistrée, que ele incorpora naquele instante, para mostrar o homem de espírito aventureiro que se tornou, emergindo o devir-estrangeiro "como o verdadeiro destino para sua existência incerta" (SCHÖPKE. 2004.p. 170). O estrangeiro é, sobretudo, possibilidade, potencialidade: ele é o que deve ser.

> A primeira vez que encontrei alguém que conhecia Saint-Nazaire e perguntei sobre a cidade, foi com essa palavra que me respondeu. "Sinistrée", disse. "C'est une vilie sinistrée." Chamava-se Alain, Jean-Paul, talvez François, em todo caso um desses nomes masculinos tipicamente franceses. Mas não estávamos na França. Era Ribeirão Preto, Presidente Prudente, talvez Piracicaba, em todo caso uma dessas cidades ricas do interior de São Paulo por onde eu andava, já naquele tempo, à procura de K. Enquanto Alain ou Jean-Paul, mais provavelmente François, e Deus sabe o que faria lá, num português difícil tentava contar uma longa história antiga de guerra, bunkers, bombardeios, nazistas, sem ouvi-lo direito eu mastigava a palavra - si-nís-tré-e -, rolando entre os dentes sua sonoridade dramática que me fazia pensar em sombras, gemidos. Escombros, ruínas. Fria chuva ácida e vento radioativo soprando sobre o sangue nas calçadas (ABREU. 1996.p. 22-23).

O movimento promovido por ele é intensivo no mundo; há um deslocamento de sair sempre do "seu" lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados. Assim, essa disposição do narrador ao encontro com o inacabado, faz dele um ser de novas formas. Sua condição de estrangeiro (devir) estabelece uma linha de aproximação com aquilo com o qual viveu, mas é também uma dupla captura daquilo que foi e daquilo que virá a ser.

Cada uma das formas que são aproximadas são ao mesmo tempo deslocadas para longe de suas essências. Sua primeira passagem virtual pela cidade Saint-Nazaire, através do ponto de vista do europeu: "Chamava-se Alain, Jean-Paul, talvez François", nos possibilita entender esse deslocamento do sentido único para a multiplicidade. Naquele momento "si-nís-tré-e" significava "sombras, gemidos. Escombros, ruínas. Fria chuva ácida e vento radioativo soprando sobre o sangue nas

calçadas” (ABREU, 1996, p. 22). No entanto, da passagem do virtual para o real, a multiplicidade se instaura e traz para a arena de significações a ideia do lugar pelo olhar do estrangeiro. Não a trajetória do deslocamento pelo deslocamento; pelo trânsito. Trata-se de colocar nesta rota a possibilidade de criação do lugar pelo olhar do estrangeiro.

O devir-estrangeiro flui no narrador. Contudo, a influência do olhar europeu, por força das circunstâncias socioculturais majoritárias do discurso eurocêntrico, não foi suficiente para institucionalizar um sentido único ao verbete “si-nís-tré-e”. O que chama a atenção no trecho a seguir é a forma como o protagonista se relaciona com o novo ambiente e como o seu olhar desmonta o significado primeiro e homogeneizador de “si-nís-tré-e”que antes lhe foi ofertado:

> Quando vejo os barcos atracados à esquerda e, mais à frente, onde a rua termina, a ponte iluminada verde, cinza e branca que começa a levantar-se à medida que me aproximo – como num sinal, como se me desse boas-vindas – começo a andar mais depressa sem olhar para trás, apesar dos passos mancos que continuam batendo às minhas costas. Estou certo de que é lá, onde esta rua se detém para que a ponte se eleve e os barcos entrem no cais, na curva exata onde o vento sopra mais forte (ABREU, 1996.p. 25-26).

Além do significado primeiro, existe outro olhar, que habita outra temporalidade, outras linhas, que podem ajudar a pensar as terras estranhas. Em certo sentido, há várias Saint-Nazaire. Uma é cidade sinistrée, marcada pela guerra, a da continuidade de cronológica, da História positivista “as ruas estão desertas, como se a cidade tivesse sido evacuada. Sirenes, não sei se lembro ou penso ou vejo, clarões no ar, depois da explosão e cacos, estilhaços na carne macia das crianças” (ABREU, 1996, p. 24). Esta cidade é ocupada uma série de espaços molares: as políticas públicas, as ruas com suas memórias, as construções grandiosas (Hotel de Ville).

Existe também outra Saint-Nazaire. Essa é a cidade como experiência do estranho estrangeiro – aquela “Bem longe de Marienbad, ou melhor, a Saint-Nazaire criada pelo olhar do passageiro, aquela que existe como acontecimento, como ruptura da história, como resistência e como criação: “a ponte iluminada verde, cinza e branca que começa a levantar-se à medida que me aproximo – como num sinal, como se me desse boas-vindas” (ABREU, 1996, 23). Essa linguagem problematiza o significado último de sinistrée.

Os vários sentidos da expressão postula que essa escrita sempre remete a outras escritas em conexões infinitas: um rizoma, uma possibilidade; uma abertura. Essa escrita rizomática vai mais além, ao anular os sistemas significantes que postulam um significado uno, toma partido em favor da própria natureza do sentido. O significado uno; último de sinistrée, que afirma a força do mesmo, do tudo, do central, é anulado pelo outro sentido de sinistrée; o singular, o diferente, o fora.

O primeiro sentido consolida e conserva a visão imperialista; o outro diversifica e revoluciona, pois como acabamos de observar, o devir-estrangeiro instaura outra temporalidade capaz de provocar uma singularidade de um encontro nem particular nem universal acerca do dele e daquele espaço circundante, uma vez que o devir não imita nem assimila, muito menos constrói modelos. O devir-estrangeiro, neste conto, é uma forma de encontro que delimita uma linha de fuga aberta e intensa a transitar em oposição ao protótipo e a toda forma dominante. O vento que sopra mais forte, por ser composto por seu aspecto passageiro, estabelece uma relação ativada com os múltiplos desdobramentos metamorfoseados do estrangeiro. Como vento ele também se desfaz e refaz em movimentos que o recompõem.

Observamos que o narrador de "Bem longe de Marienbad" foge tanto desse ato de narrar que nem mesmo é possível distinguir de quais papéis ou territórios ele se originara. Tudo isso deslegitima os saberes prévios a respeito de qualquer posição acerca da objetividade desse personagem; ou melhor, ele se diferencia dos protótipos e das formas de narrar dominantes. O momento se constitui em narrar à instantaneidade do tempo, pois é tempo de viver para o momento presente e esse narrar depende, unicamente, desse momento presente.

Em busca de um espaço que comporte os vários movimentos de composição e recomposição que constitui o nômade, o narrador em "Bem longe de Marienbad" promove nesta narrativa, o universo do estrangeiro compreendendo a relevância dos espaços alternativos nos quais o protagonista transita para propor uma ideia de mudança constante: deixar-se estar nômade. Consideremos o trecho abaixo:

> Sou um homem de joelhos no chão de uma cozinha vazia, num apartamento com todas as luzes apagadas nesta cidade do Norte onde nunca estive antes. [...] não quero pensar em nada, nem mesmo em voltar atrás, ao corredor de entrada, apanhar minhas botas, minha mochila, minha jaqueta, sem nunca mais olhar para trás, e partir enfim para Amsterdã, Katmandu, Santiago de

> Compostela. [...] Estou agitado e desfeito e confuso e não quero pensar absolutamente nada [...] Para compor o meu rosto, então, subo as mãos pelo espaço (ABREU. 1996. p. 29-30).

Esse não lugar onde o narrador "se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si" (LEVY. 2003. p.41); essa região totalmente privada de privacidade fornece a ele compreender o mundo pela experiência das relações entre sua individuação, pelo devir que se configura em mudanças constantes, de maneira que o envolve sensivelmente naquela realidade concreta: "não quero pensar em nada, nem mesmo em voltar atrás, ao corredor de entrada, apanhar minhas botas, minha mochila, minha jaqueta, sem nunca mais olhar para trás, e partir enfim para Amsterdã, Katmandu, Santiago de Compostela" (ABREU. 1996. p. 29-30).

A anulação do pensamento desse personagem aponta para algo que ele captou além da percepção e do sentimento de estranheza. Por isso ele busca inventar um sentido para o que sente diante de sua relação com aquele mundo estranho. Para isso, anula seu pensamento. Só a partir dessa invenção de anulação do pensamento é que ele se torna visível e consegue interagir com aquela "existência vigente" que opera nele "uma transmutação" (p. 48). Nesse momento ele foi jogado em outro mundo por experimentar a sensação de um mundo fora, mas comum a ele. Esse mundo nada tem a ver com as lembranças, os sonhos ou os fantasmas do passado, mas com as audições, as visões, os devires e as potências que circulam aquele espaço do não lugar no instante presente.

Notamos que o protagonista não se prende a reviver um passado ou recontá-lo, contudo enfatiza o momento presente, através da insistente descrição da sensação e sua posição estranha causada por este sentimento proporcionado pelo espaço da errância. Esta condição do narrador "estou agitado e desfeito e confuso e não quero pensar absolutamente nada [...] Para compor o meu rosto, então, subo as mãos pelo espaço" (ABREU, 1996, p. 30), delimita a própria condição do estrangeiro que segue sem seguir uma só direção, não possui uma trajetória única, mas na medida em que sobe as mãos pelo espaço para compor o seu rosto, deixa para trás o estranho adulto "agitado" e "desfeito" e "confuso" para involutariamente fazer emergir o seu devir-criança: "uma cantiga de infância que ninguém lembra mais, muito menos eu, por isso me espanta tanto lembrá-la, me sobe estritamente na memória" (ABREU. 1996. p. 30-31).

No caso destacado pelo narrador, o devir-estrangeiro se transmuta num devir-criança. Mas a criança que se apresenta não é a mesma que brincava ao ouvir aquela cantiga de roda, mas outro, que apenas relembra a brincadeira, que continua a afetar e a contagiar aquele que não brinca mais, mas se deixa levar, momentaneamente por esse devir-criança que o permite se contagiar pelo movimento de criação que habita o seu espaço memorial.

É preciso atentar, de acordo com Deleuze e Guattari "que há um devir-criança do homem, mas não há um devir-homem da criança" (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 89). Dito isso, a recomposição do rosto do narrador constitui movimentos de recomposição relativos, pois só ganham sentido quando se entende que a criança do nosso protagonista não volta como cópia do que foi no passado, mas como retorno através de um equilíbrio entre aquilo que ele foi e aquilo que retornou. As formas territorializadas do protagonista em sua infância não podem retornar no âmbito total em seu devir-infância, pois este se compõe de movimentos que se entrecruzam com o presente do narrador, provocando fugas e anulação dessas formas territorializadas do passado.

Para esse narrador o movimento concomitante de composição e recomposicão é o movimento pelo qual ele abandona as certezas e vive o mistério de sua multiplicidade. Nessa perspectiva, ele se vê diante do dilema de se realizar num mundo que lhe impõe obstáculos. Tais imposições não se limitam ao espaço desconhecido e ao anonimato dos seres, mas, sobretudo, à busca incessante de um espaço que possibilite a realização das várias formas de vivenciar sua multiplicidade; seus devires, mesmo sabendo que o lugar de estada é sempre provisório.

Como podemos notar, ele ilustra essa estranha experiência do estrangeiro e parece que seus dispositivos de memória o asseguram não pertencer a lugar algum, mas a todos os lugares. Estrangeiro em país estrangeiro, tal qual Édipo, o nosso narrador "está num lugar de clandestinidade [...] o estrangeiro sem olhar, que pretende ainda guardar um direito de olhar sobre para o lugar proibido [...] esse estrangeiro queixa-se estranhamente" (DERRIDA. 2003.p. 93).

> Aperto várias vezes o botão com o número de seu apartamento [..] ninguém responde [...] empurro a porta, entro, chamo o elevador e até que chegue calculo o andar onde certamente K deve estar [...] mas meu coração bate louco, tenho as palmas das mãos molhadas quando abro devagar a porta desse apartamento onde K com certeza estará (ABREU. 1996.p. 26-27).

Quando o narrador entra neste lugar desconhecido, aparenta sentir uma emoção de estranhamento e inquietude para logo em seguida, controlar sua emoção e se familiarizar com o desconhecido, e lentamente a sensação de estranhamento inquietante se interrompe. Parece que essa certeza de que encontrará K remete a certo ar de nostalgia daquilo que era e continua sendo, uma busca de se refazer, uma busca de re-ser. É como se ele pedisse a K um pouco de hospitalidade ou talvez K seja esse re-ser que ele tanto busca; essa tentativa de recuperar sua harmonia, sua identificação. Esse acolhimento solicitado a K é uma maneira de o estrangeiro se fazer compreender; de falar a língua do outro, "em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós" (DERRIDA, 2033, p. 28). Por isso que nesta narrativa, o narrador aparece solto num mundo estranho, e cria um ambiente de acolhida propício a ponto de essa ausência de K se tornar mais presente do que nunca:

> São pouco mais de oito horas da noite. Estou completamente só entre os guichês fechados desta estação numa cidade do Norte. [...] são muito mais de oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul [...] Fico tentando dar a volta agora, em direção a Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela [...] Continuo nesta cidade estranha, e a ausência de K também continua dentro do apartamento, confirmo, e vou confirmando mais enquanto saio da cama e volto, um por um, sobre meus próprios passos da noite passada. Tudo permanece como quando cheguei: vazio (ABREU, 1996, p.30).

As inúmeras referências a lugares desconhecidos, "a mochila, essa bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá para cá o tempo todo sem paradeiro [...] naquele passo meio desconfiado dos recém-chegados a algum lugar onde nunca estiveram antes" (ABREU, 1996, p. 17), num "lugar desconhecido, cuja estranheza nos gela antes que paulatinamente nos acostumemos a ele" (DERRIDA, 2003, p. 30-32), evidencia o estado de angústia do não pertencer, do estar exilado, pois nas palavras de Said "o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal" (SAID, 2003, p. 50).

Essa sensação de estranhamento do narrador provocada pela entrada no apartamento de K, e, consequentemente pela sua ausência, talvez comporte uma busca incessante por ele mesmo. É uma busca do narrador por identificação tentando se estabilizar: "Tudo permanece como quando cheguei: vazio" (ABREU, 1996, p.30). O fato de tudo permanecer vazio incomoda o personagem e esse incômodo se

converte em ponto de partida para se escutar o indizível. É esse silêncio ou vazio sentido pelo narrador que o converte em parte daquele lugar: “saio da cama e volto, um por um, sobre meus próprios passos da noite passada” (ABREU, 1996, p. 30). Isso faz com que ele se repita, ou melhor, faz com que ele volte com os mesmos passos da noite passada. O que daí tirar? Que o narrador sempre se subordina à estabilidade, à representação, embora isso não seja possível o tempo inteiro.

Essa estabilidade do narrador não é completamente possível, porque ele se constitui de relações movediças. E esse processo movediço é muito rápido, e se apresenta em aceleração progressiva. Em outras palavras, o re-ser desse sujeito-narrador sempre o proporcionará novos territórios, isto porque o seu próprio território se desestabilizador, isto é; abriu-se, engajou-se em linhas de fuga e foi sugado pelo campo movediço do território instável.

Por isso que para esse personagem, os novos encontros (“percebo: o homem de sobretudo xadrez continua parado na esquina do Petit Maroc” [...] “um grande pássaro branco, talvez uma gaivota, pousa na janela da cozinha e olha para dentro” (ABREU, 19996, p. 36); as novas funções: “sinais, procuro. Rastros, manchas, pistas. Não encontro nada (ABREU, 1996, p. 37); os novos arranjos: “tenho a mão estendida para abrir a porta, chamar o elevador. Descer, partir, viver” (ABREU, 1996, p. 33) são os fluxos, as intensidades e as linhas de fuga desse narrador em constante re-ser. Essas passagens, na verdade, repetem os esquemas culturais com suas rotinas, que poderíamos entender como imitação da realidade, entretanto, esse fazer semelhante é composto por um meio acidental não semelhante: o olhar do narrador que incorpora o desconhecimento da prática normativa a partir da recusa do virtual habitualizado em clichê.

Doravante, esse olhar ressurge e enxerga o homem de sobretudo xadrez, o grande pássaro branco, o elevador e o apartamento de K, como desvio que luta contra os olhos domesticados. E é esse espaço virtual criado pelo estrangeiro que permite aberturas e mudanças, as quais continuamente o fazem, o refazem e o desfazem. Isso permite que ele reconfigure o seu modo de ver, “Sou um homem de joelhos no chão [...] num apartamento [...] nesta cidade do Norte onde nunca estive antes” (p. 29), em estágio de vigília constante, tentando construir uma nova maneira de viver; um novo modo de enxergar e encarar a vida.

Todas essas relações com o “o homem de sobretudo xadrez”, “grande pássaro branco”; suas novas funções naquele espaço à procura de algo inexistente se unem à

sua condição de trânsito e contribuem para sua recomposição. Esses atos correspondem a intensidades de desejos que o afetam e são "essas intensidades que aumentam ou diminuem as potências de agir" (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 76). Logo, a soma dos seus gestos, as suas atitudes, sua disposição espacial e até mesmo temporal se configuram como um "agenciamento maquínico de desejo" (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 76).

Essas máquina-rodoviária; máquina-rua, máquina-hotel constituem o percurso problemático do narrador: encontrar alguém semelhante (K) em terras desconhecidas ou a si mesmo. Acontece que nesse percurso rodoviária – hotel, o personagem descobre outra dimensão, uma linha de fuga: "logo que abro os olhos, essa é a primeira coisa que vejo além da janela: o céu resplandecente lá fora. Mesmo antes de saber ao certo se estarei no sótão de alguma squatter-house – [..] sei do sol" (ABREU. 1996.p. 31). O sol permanece em seu estado selvagem: apenas brilha, e o narrador se envolve naquele universo contemplativo que o transporta para um prodigioso fora.

Ele se desvencilha de tudo e entra numa espécie de jogo livre com o céu resplandecente lá fora que comporta o brilho do sol. A sensação de se unir ao sol está em seu corpo de forma vivida e experimentada. A sensação do narrador é algo intransitivo. Ele sofre o seu efeito e vive o sentir. Por isso que "sei do sol" (ABREU, 1996, p. 31) não se doma a uma linguagem, nem a uma semântica representacional. É a pura sensação de sentir-se por si só.

O que será que essa busca incessante do narrador por K, figura que aparentemente enigmática, no sentido derridiano, pois nunca é encontrado, contudo é substituído pelos objetos e sensações que estão impregnados no suposto apartamento de K. Essa substituição do outro pelos objetos que podem ser conectados a ele: o K eu não vejo, mas o invento ao mesmo tempo; "Dentro, numa folha de papel arrancada de um bloco, igual àquela outra, K copiou algumas linhas que parecem versos de uma canção francesa que conheço muito bem. Tão bem e há tanto tempo que, enquanto leio, todo o resto me volta à memória, e cantarolo com facilidade" (ABREU, 1996, p. 41).

Essas formas de permanência do outro, seja pela substituição dele pelos objetos, seja pela invenção do outro, são formas de re-ser do narrador. É uma novela composta por insinuações: "posso sentir perfeitamente nesse espaço o cheiro do

corpo vivo de K". Emerge o desejo de K que está ausente, mas que ao mesmo tempo está presente pelo seu cheiro que permanece vivo no espaço.

Nega-se a relação da presença para negar a relação: expressão versus conteúdo. É do monólogo do protagonista que emerge apenas a máquina de expressão, capaz de desorganizar, de marcar ruptura com a própria forma e criar ramificações com as formas que desestabelecem relações com a ordem das coisas. O narrador vive em busca de K naquele lugar desconhecido, fazendo de conta que K está presente ali; "Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro" (ABREU, 1996, p. 41).

Esse encontro que demarca o rompimento dos limites, pode também delimitar um princípio de construção do texto de Caio Fernando Abreu nesta narrativa. Eleger a letra K como componente enigmático, no entanto fundamental à condução do enredo, é procurar fazer com a letra, a palavra, em sua máxima combinação, a novela, resistam a trivialidade do relato pelo relato. Como letra e como personagem K é a própria literatura, é a escrita, é a função do nome pelo nome.

Dessa forma, a função do nome em "Bem longe de Marienbad" demarca, sobretudo, a sua instabilidade semântica, pois não ela se deixa entender como uma escrita que explica o estado prévio das coisas na elaboração de uma linguagem que não cabe numa interpretação do tipo "isso significa aquilo", ao contrário disso, o texto põe em questão determinadas chaves interpretativas e de certa forma, isso impõe ao analista as possíveis aberturas de um texto que faz do índice seu princípio narrativo. Tal princípio faz com que a interpretação agora não aponte para um corpus declaradamente unívoco.

Limitemo-nos agora a considerar a música nesta novela como um dos princípios narrativos. A música enquanto construção efetiva do relato, capaz de se repetir ao longo do texto como parte integrante da palavra escrita. Neste sentido, ela não está ligada à representação, mas ao índice sonoro nos instantes em que o narrador ausenta-se de si mesmo e vive uma perturbação sem distância representativa. Ao procurar K ou um nome, o protagonista emerge de seus traços identitários-pessoais e alcança, através do som, o afeto. E este, por sua vez, não vem acompanhado da representação verbal, mas sim, do indizível momento que somente o som pode captar:

> Coloco a cassete no walkman, ajusto os fones nos ouvidos, vou cantando junto e sorrio. [...] Je me souvíens de vous/Et de vos yeux

> de jade, Là-bas, à Marienbad,/ Là-bas, à Marienbad./ Mais, ou donc êtes-vous?/Avec vos yeux de jade,/Si loin de Marienbad,/Si loin de Marienbad. [....] E continuo a ver, coisas aparentemente sem nenhum nexo, nenhuma ligação: um mapa da cidade de Praga com os nomes Daniela e Johana ao lado da palavra laska, que não sei o que significa, escritos sobre ele com a mesma letra de K (ABREU, 1996, p. 41).

O eu narrativo se envolve com a música a ponto de fazer deste componente uma espécie de orquestração poética em que o som aparece como processo primário em primeiro lugar, daí que ele continua a observar as coisas e não lhes conferir nenhum nexo; nenhuma ligação. Entendemos aqui que os dados de base desse narrador; a cidade de Praga, o mapa, a paisagem etc não se limitam a objetos estáveis, mas abrangem a visão esquivada ao ser interpelada pelo som e, nesse momento, a trajetória se transforma numa viagem esquiva, numa linha de fuga que ainda o mantém no mundo: "Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais nos meus próprios olhos. Aumento o som da canção. [...] Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho" (ABREU, 1996, p. 42). A fuga não consiste em fugir do mundo, muito menos de Marienbad, a fuga o mantém harmonizado com o mundo, o som alto da canção proporciona essa harmonia. Ele agarra o mundo, porque talvez existam castelos em seu caminho.

Talvez esses referenciais; "mapa", "a cidade de Praga", "Daniela e Johana", laska, a letra de K, castelos e caminhos presentes nos trechos acima impliquem a recolha de sinais e marcas que, longe de recuperar o real, indiciam uma cadeia deslizante de significantes. Dito mais precisamente: o desvio que o narrador pratica ao afirmar que não sabe o significado das coisas, pois ele as olha sem sentido ou nexo, rompe com a ideia de um texto encerrado em si mesmo, tendo como paradoxo o sentido organizado pela ordem do significado e a abertura infindável da ordem do significante, mas isso quem enxerga e decide é o próprio exercício crítico.

Em suma, a novela de Caio Fernando Abreu, ao recorrer ao enigmático K, e colocar o som em primeiro plano suplantando a linguagem, abre o caminho para a diferença, embora admita que talvez encontre castelos por este caminho. A indagação da linguagem é insuficiente se não se considera, em parte, seu laço umbilical com a realidade. "Bem longe de Marienbad" está na fronteira. Ela não está apenas em busca de um território, como também em busca desse itinerário errante. O essencial nesta narrativa é que a busca pelo território, a negação desse território e o desejo não é uma

viagem em busca do passado para justificar o presente-futuro. A novela é abertura e fechamento ao mesmo tempo. Ela se apossa da linguagem para fazer escutar o som do futuro, mas sempre com o rumor de velhos agenciamentos do passado. Por isso é inútil perguntar quem é K. K é o desejo do narrador de se territorializar? Ou por outro lado, é um constante re-ser desse narrador? Nenhum nem outro, ou melhor, os dois ao mesmo tempo. Talvez K desempenhe o papel de índice do agenciamento que funciona como um sujeito coletivo de enunciação que desempenha uma função geral proliferada em outros personagens de igual porte ao longo da obra de Caio Fernando Abreu. K é então, o ponto de conexão que liga grande parte da obra desse escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção literária de Caio Fernando Abreu foi marcada pelas fortes influências das décadas de 1960 e 1970 que se destacaram por um lado, pelos movimentos contraculturais: a ideologia de “paz e amor"; os movimentos negro, feminino e gay, a luta estudantil por dias melhores e a tão pretensa revolução sexual, e por outro lado, ainda o predomínio de um cenário político tenso e denso das ditaduras latino-americanas, da guerra vietnamita e do imperialismo norte-americano. O que percebemos é que o autor se envolveu ativamente desse momento particular da história do Brasil e do mundo, e elegeu a contemporaneidade como tema, e é nessa efervescência contemporânea que o escritor cria seus personagens portadores de subjetividades entrecruzadas, os jogos discursivos agenciadores que promovem estados de subjetivações resultantes em singularidades transitórias. Essas singularidades não param de se alongar, de romper-se e de retornar no conjunto de sua obra.

As narrativas desse escritor são produções que mantém um forte diálogo com certa desordem formal, tipicamente contemporânea. Verificamos que sob os fortes diálogos mantidos por seus personagens, a linguagem, ora revela palavras de ordem que resultam em agenciamentos de uma máquina política a operar os signos internamente, ora ela se define como ação que transborda o que tradicionalmente se caracteriza como esfera pública.

Por esse ângulo, a obra desse autor mantém uma relação informal com a linguagem da tradição, por se constituir em fator de criação e transformação de regimes de signos, estabelecendo, dessa maneira, os processos de singularidades regidos pelos processos de subjetivação operacionalizados pelos regimes de signos dominantes e esses regimes, muitas vezes, se revestem em forma de escravização do próprio sujeito em seu processo de singularização, pois ele se torna escravo de si mesmo.

Quando Caio Fernando Abreu descreve o desabrochar da sexualidade, por exemplo, em algumas narrativas, ele o faz com base nos vários atravessamentos. Isso faz com que o conjunto de sua obra se não fixe numa identidade ou num pensamento representativo, (no entanto,) pelo contrário, faz emergir em seus personagens linhas de fuga provocadoras de reconstruções. Geralmente, muitos de seus personagens

cruzam o horizonte dos seus seres e fazem uma linha em torno de sua sexualidade sem oportunizar um ponto final. Em boa parte das narrativas, enredo e personagens se negam a criar um rosto imposto pela subjetividade dada, ao contrário, eles atravessam esse rosto e escapam de sua organização soberana, embora saibam "que o rosto é uma organização forte".

E com isso a escrita de Caio Fernando Abreu também atravessa o muro do significante. Tudo isso traz à tona a crise de elaboração da própria identidade do sujeito, crise que se conhece muito bem no meio social, e que preexiste ao texto escrito. Os diversos recursos estilísticos utilizados por Caio Fernando Abreu dão ao seu texto, por exemplo, o ritmo da música. Introduzir a música como recurso estilístico é proporcionar ao leitor uma experiência de leitura que ultrapassa a palavra escrita e provoca um envolvimento indicial com cada texto.

Compreendemos que esse autor concebe o ato de escrever como criação, recriação e resistência, por apresentar enredos e personagens portadores de novas formas de vida que burlam o sistema de codificações. Escrita essa que desvenda os espaços pré-fabricados, os agenciamentos por trás desses espaços e, muitas vezes, aponta como resistir a eles. A multiplicidade presente nessa obra revela uma escrita que escapa aos códigos, isso porque se caracteriza por sua intensidade. Tudo isso se soma à poética de Caio Fernando Abreu.

Neste sentido, a obra apresenta uma postura resistente aos dogmas das construções literárias tradicionais voltadas a cópias europeias, num movimento tradutor da cultura do outro, aos moldes oswaldinianos, que tenta escapar de uma escrita clássica e romântica. As narrativas apresentam caráter nômade por serem compostas por personagens quebradiços de afeto em velocidades variáveis. As ações desses personagens também se transformam constantemente, sempre em conexão com algo além do enredo em que estão inseridos. São narrativas que se opõem a todos os pontos de vista das narrativas clássicas. Possuem "anéis abertos". Temos o exemplo de "Bem longe de Marienbad" e "Dama da noite", que com seus ritmos alucinantes e verborrágicos, desconstroem as verdades sagradas.

Por esse ângulo, os protagonistas e personagens secundários desse autor não apreendem os seus devires, pelo menos preponderantemente, por meio do discurso significante, mas pelos vários atravessamentos que culminam nos movimentos de dobras do ser e, consequentemente, das novas singularidades.

É através do deslocamento linguístico paradoxal que muitas das narrativas desse escritor são atravessadas pelo movimento de resistência, e é a partir desses atravessamentos que o prosador confere a seus personagens um encontro com o corpo a-significante. É nesse momento que a obra de Caio Fernando Abreu solta a língua e se define um fenômeno de resistência que não se esgota, nem mesmo se equaciona, através dos significantes corpos e dos significantes comportamentos simplificadores. O que ocorre no ápice de suas narrativas é a presença da multiplicidade. E falar dessa multiplicidade presente nesses contos é levarmos em conta que a linguagem apresentada por ele efetua um descentramento por não se fechar em si mesma.

Uma obra composta por personagens sem lugar, rosto ou nome, burla a regra da boa convivência e transforma o desejo de normalidade em poderoso desconserto com a ordem social. Muitos dos personagens rompem as metáforas da significação, ou qualquer tipo de associação, pois se revestem de a-significantes que atravessam até mesmo conceitos prontos e pré-estabelecidos no seio da sociedade, é o caso, por exemplo, de "Uma história de borboletas". Há neste conto, um engodo acerca da loucura que as próprias borboletas se encarregam de dissipar. Num plano geral, o conto também quebra as metáforas da boa literatura, porque os protagonistas são seres fugidios e o dizível não é suficiente para entendê-los, para dizê-los. A narrativa se reveste de uma linguagem crítica pautada no interrogatório da produção artística contemporânea em busca de indícios que levarão a constatações das pressões e limites impostos pelo sistema que rege e dogmatiza a ordem social.

Apesar de em "Morangos mofados", os personagens de muitos dos seus contos se concentrarem em sua inabilidade para articular com mundo exterior, eles transitam num cenário social com mais questionamentos e experiência de vida do que com soluções para os problemas da contemporaneidade.

No conto "Aqueles dois", há uma recorrência constante a outros elementos da cultura de massa, que nesse trajeto ficcional não possui a conotação negativa de uma cultura que parece distante tanto dos costumes e da moral quanto da busca pela perfeição, mas pelo contrário, o autor recorre a essa cultura para reconstruir sua linguagem literária. A recorrência que ele faz à música popular, à pintura e a outras formas artísticas de espetáculo de massa, permite que pensemos as relações entre as mídias culturais e o próprio construto literário como a quebra das fronteiras entre literatura canônica e não canônica. É um novo olhar sobre a cultura de massa que

agora passa a constituir a linguagem literária e a reconduzi-la para além dos limites da interpretação. Ela passa a ser cultura comum e elemento que também constitui o texto literário. Novamente a cultura de massa é parte integrante do conto "Os sobreviventes", pois atravessa a sua escrita e promove um circuito integrado de signos.

Nesse sentido, a narrativa se transforma em muitas mediações associadas a distintas mídias. A referência que "Os Sobreviventes faz "ao som de Ângela Ro-Ro produz uma nova entrada que desconstrói a escrita tradicional de maneira que ela não faz sentido isoladamente. O texto escrito passa a funcionar como parte integrante do construto literário, e não mais como parte unívoca da literatura. No momento em que a literariedade do conto é atravessada pela música, a literatura funciona como o efeito que o ato de escrever não consegue fazer significar. Dessa forma, recorrer à música é dobrar o potencial do indizível. É "um gesto estético", porque se liberta das armaduras da escritura e inventa uma nova forma de dizer aquilo que não pode ser dito, apenas experimentado.

Caio Fernando Abreu possui uma escrita literária pautada num contínuo movimento de caráter pluralizado. Ele cria os seus textos em movimentos permanentes de interpenetração cultural e linguística que enveredam pela indefinição do ser. Nos muitos contos não existem o eu do discurso inabalável, existem as relações entre as diversas maneiras de ser. Neste sentido, o ser está sempre sendo. Sua obra é heterogeneidade, é multiplicidade, é ausência de eixo, sobretudo, ausência de um modelo estrutural.

Logo, o gay em Caio Fernando Abreu é um atravessamento; um devir; uma maneira de negar todas as semióticas significantes da homossexualidade. Então, o gay solitário, portador de relações fracassadas e efêmeras, devasso e amargurado, cede lugar para um ser-sendo que se envolve no jogo plural da vida, e ao invés de se fixar numa representação, numa linha identitária, escapa dela e segue alçando os caminhos de possibilidades de vida onde as linhas de fuga funcionam como elementos transformadores de suas realidades circundantes.

Para a crítica gay, o marco da literatura gay em Caio Fernando Abreu é o livro de contos "Morangos Mofados". Ao nominalizar a obra deste escritor, a crítica dá o testemunho de um fato que se configura como certeza que garante tal enunciação. Entretanto, os efeitos desse nome próprio: literatura gay como assinatura que marca e delimita toda obra de Caio Fernando fazem emergir a questão de como a

inexatidão do nome e sua deficiência em se proclamar significante versus significado. A nosso ver, literatura gay seria um efeito de como tal? o autor vem sendo analisado e como “Morangos mofados” passa a ser o livro de cabeceira da crítica. Dessa forma, entendemos que quando a crítica confere um nome próprio a uma estética literária, ela também cria um conceito, que embora tendo a pretensão de desconstruir o sistema normatizador, transita de um conceito para outro sem produzir nenhum efeito danoso ao sistema normatizador que, pela corrente teórica que esta adota, tenta não só negar, mas sobretudo, desconstruir.

É evidente que em alguns contos da obra “Morangos mofados”, o autor se configura como referencialista ou acionador da bandeira que representa os sujeitos gays territorializados. A nossa análise admite isso aqui e acolá no conjunto de narrativas desse livro. Contudo, entendemos também que em alguns momentos, mesmo aqueles sujeitos territorializados e comprovadamente mostrados pela perspectiva da crítica gay como seus representantes do sujeito gay, numa análise mais aprofundada, deixam emergir uma forte crítica ao sujeito territorializado, usando este próprio sujeito como elemento desnorteador de toda forma identitária e de subjetividade dada.

É o caso de Hermes, do conto “Sargento Garcia”, que sustenta a cena de um adolescente envolvido aparentemente numa trama de sedução pelo suposto protagonista que carrega o nome do conto, mas que domina a situação a ponto de seu grand finale ser permeado por uma forte ironia que coloca o Sargento Garcia abaixo, muito abaixo, da linha que possa indicar os rastros dessa escritura que elege Hermes, nada mais nada menos, como o protagonista que conduz todo enredo a ponto de determinar a cena final com o simples ato de acender um cigarro e a fumaça evaporar todo que ficou para trás, devido a sua iniportância, ou melhor, Hermes, neste instante, esmaga toda subjetividade dada e toda e qualquer imagem significante do sujeito gay hostilizado, estigmatizado e condenado ao fracasso sexual apenas por ser gay.muito longo o parágrafo

O conto “Morangos mofados”, homônimo do livro, é um exemplo contundente do transbordamento da escrita de Caio Fernando Abreu. Nele, que mais parece uma ópera que um conto, o autor aposta no hibridismo de gênero para superar a insuficiência da linguagem-palavra-sigificante-significado, para fazer saltar as partituras do papel, fazer exalar o cheiro da música que escorrega em meio àquela linguagem lúcida/inlúcida daquele que está vivo, mas cuja morte é constantemente

anunciada. E isso é que faz o gosto doce e amargo da vida, assim como os morangos, que de vermelhos vivos vão se multiplicando em amargos e mofados, impróprios para o consumo humano. Mas será que esse consumo não tem algo positivo a proporcionar? Sim, não é à toa que o conto termina com essa afirmação e nos faz entender o dentro do indizível da linguagem do ser-sendo sempre se refazendo. O conto é um atravessamento da escritura desse autor, pois se situa nos intervalos das dobras do exprimir que vai além das expressões soltas, pois só preenchem o espaço do papel para alcançar o espaço errante, além das semióticas significantes.

Concluímos sim, que "Morangos mofados" é uma obra que está entre a clausura de uma crítica identitária e a abertura para nossas formas de negar a supremacia do eu sob a pena da famosa visão identitária ou subjetividades normatizadoras. O livro, marco importante para a literatura dos anos oitenta, se configura entre o fechamento e a abertura por se elevar ao nível escritural da ambiguidade, que só os rastros dessa escritura indiciária podem revelar.

Pelos vários exemplos da obra de Caio Fernando Abreu impregnados nesta tese, como "Pedras de Calcutá", "Morangos Mofados", "Os dragões não conhecem o paraíso", "Estranhos estrangeiros", entre outros, entendemos que o conjunto da obra desse escritor se configura em um trabalho rizomorfo, onde as múltiplas interpretações ganham espaço, fazendo-as servir a novos e diversos usos. Ao considerarmos esse trabalho de Caio Fernando Abreu como uma escrita rizomorfa, apostamos no potencial da diferença e da multiplicidade que esta obra carrega. As ligações criadas entre obra e leitor acabam por ser a grande harmonia entre o estilo literário desse autor e o quê?, pois ao possuir uma escrita literária rizomorfa, criando filamentos que parecem raízes, que se articulam com essas raízes penetrando em seu tronco, podendo fazê-las servir a novos, estranhos e múltiplos usos, o autor nos convida a desvendar os mistérios não só do seu estilo, mas dos subterfúgios e dobras que sua escritura que, talvez à sua revelia, transbordem. A quem se refere o transbordem? Corrigir esse enunciado

Ao analisarmos os contos desse autor, percebemos que, em muitos deles, emergem devires atravessadores e promotores de movimentos que buscam entre outros contos, conexões que o leitor compreende como rastros indiciários que ligam

as raízes, mas que promovem também os filamentos entre enredos e personagens, capazes de articular e visualizar uma irônica imagem do sujeito contemporâneo em estado de ruína.

Tomemos o livro “Estranhos estrangeiros”, em que, ao inserir no universo ficcional, a imagem do *estrangeiro*, aquele que transita, anonimamente, nos espaços dos entre lugares, a fim de encontrar a liberdade indispensável para a própria sobrevivência, o autor mantém uma relação entre o texto literário e o espaço, de maneira que a obra discute ficcionalmente a importância que o espaço do entre lugar, configurado pelos movimentos de construção e reconstrução de seus personagens, deu certo essa junção não, reescreve obtém considerada relevância no próprio construto literário, apresentando uma espécie de espaço estético de liberdade do sujeito ficcional e de destituição do eu como sujeito soberano.

Nesse aspecto, a vida em trânsito desse narrador-personagem se amplia mediante a inserção de uma estratégia textual vertiginosa, a combinar narrador-protagonista, personagens e espaços transitórios. E é nessas peregrinações por diferentes lugares e significados tomados como negação da representação tradicional das diferenças culturais no espaço da ficção, que se constitui, estrategicamente, o entre lugar de um sujeito que ocupa um mundo que nega também a individualidade solitária, e cria na passagem, no provisório e no efêmero, um lugar que não existe sob uma forma pura, muito menos, aqueles que o transitam. Eles se recompõem neste espaço e, consequentemente, suas relações se reconstituem nele.

Logo, na novela “Bem longe de Marienbad”, por exemplo, há uma forte crise de representação do sujeito, pois os movimentos de construção e reconstrução que acompanham o narrador-protagonista fazem com que esse personagem abandone as certezas e crie cartografias que só naquele espaço é possível, e tais cartografias de seus desejos lhe permitem viver o mistério de sua multiplicidade. Nessa perspectiva, ele se vê diante do dilema de se realizar num mundo que lhe impõe obstáculos. Tais imposições não se limitam ao espaço desconhecido e ao anonimato dos seres, mas, sobretudo, à busca incessante de um espaço que possibilite a realização das várias formas de vivenciar todo esse ser múltiplo que vem no trajeto dessa viagem, em movimentos que fazem transbordar o seu ser-sendo, o seu ser em potencial que não representa, muito menos, coloca em xeque o espaço destinado ao sujeito em condição de exílio. Portanto, a questão imanente à constatação da necessidade de um

redimensionamento do espaço do sujeito num contexto de construção da identidade é negada, pois raramente identifica-se um eu soberano permeando o enredo desta novela, ao invés disso, aparece K, personagem que constrói do vestígio do impossível, ou melhor, K é aquele que conecta o potencial da obra desse autor. Assim, o personagem K se reconfigura a partir dos atos e dos próprios pensamentos do narrador. Isto significa que o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é essencial romper com o território existente, criando outro espaço narrativo em constante mutação. Neste sentido, K é o ser que não sendo nega toda uma tradição da narrativa moderna, pois não marca a crise do sujeito moderno, não é a constatação do fracasso das grandes epopeias, tampouco é a representação do realismo contemporâneo. Ele não é nada disso, é apenas um novo arranjo dos fluxos e das intensidades de desejo proporcionados pelo espaço transitado pelo narrador. E nesse espaço em que ele se estabiliza provisoriamente é que emerge uma espécie de aniquilamento da identidade, ou seja, uma vitória da singularidade refletida no desvio do conceito de sujeito da modernidade, e de suas estruturas sociais e subjetivas que constroem indivíduos, através dos modos de divulgação e cooptação da supremacia do eu. A novela aposta na experiência do ser-sendo no perigoso território do não-pertencer.

Nem supremacia do eu, nem representação do indivíduo contemporâneo pertencem ao projeto de "Bem longe de Marienbad". A novela não é a metáfora do andarilho, ela é um construto inacabado e interminável de um mapa de transformações. Neste sentido, K é potencialidade, pois aparece nesta narrativa sob as formas de linhas de fuga, numa narrativa dentro de outra, trecho de um romance inacabado que pode ter sido escrito por K, mas que na verdade são fluxos que interrompem a novela, porque esta não se desenvolve para um fim, mas para movimentos comunicantes. Esta novela, com a presença-ausência do personagem não-personagem K é um estágio de intensidades, um composto de linhas de fuga, jamais estado de impotência diante da vida ou um refúgio. K é uma potência que nega a solidão do estrangeiro, a culpa da infelicidade íntima ou angústia da impotência de felicidade. Ele é, de uma ponta a outra, um duplo fluxo de um nômade fugindo de todo modo de representação, sobretudo, aquela do estrangeiro estereotipado de uma literatura entre os trópicos.

Diante do exposto, tentamos realizar uma leitura de alguns contos da obra desse autor, numa perspectiva que tentou negar a fórmula de encontrar as dialéticas

da sociedade como forma de representação/reprodução, sobretudo, porque essa leitura não resulta em leitura redundante de categorias totalizantes como a da identidade; parece-nos algo a que a literatura desse escritor se recusa, ou muitas vezes, tenta se recusar. E essa recusa fez com que em nossa leitura repensássemos a questão da estética oriunda da sua própria obra. Assim, o nosso exercício crítico tentou buscar uma leitura plural, dinâmica, descontínua e em constante mudança, uma vez que entendemos a tarefa do crítico não se limitar apenas à observação, mas saber aquilo que observa. O que ficou evidente nessa nossa tarefa crítica foi que a literatura desse escritor não se configura como resultado de uma convenção, pelo menos boa parte dela, nem como efetuação de um poder específico da linguagem, uma vez que o autor recorre às inúmeras formas de dizer o indizível, como demonstramos em nossas análises. Ela é uma enunciação indeterminada que põe em questão, muitas vezes, as subjetividades dadas e o jogo político das semióticas significantes.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Cartas**: Caio Fernando Abreu. Organização e seleção de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. São Paulo: Globo, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, Caio Fernando. ***Caio 3D: O essencial da década de 1970***. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando**. Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Organização de Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina,1996.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados.* 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ABREU, Caio Fernando *inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

ABREU, Caio Fernando.*Triângulo das águas.* 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis.* Organização e seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L & PM, 2002.

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, 193-208.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo.Tradução José Lino Grunnewald [et al]. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273.

AGRA, Elisabete Borges. **Da utopia diluída ou da utopia superada: Uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade),Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2008.

AGRA, Elisabete Borges. **Desterritorialização e reterritorialização: o espaço estético do narrador do entrelugar em "Estranhos Estrangeiros**". In: Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais: ensaios de literatura psicologia. Org. Antonio de Pádua Dias da Silva. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

ARENAS, Fernando**. Subjectivities and homoerotic desire in contemporany Brazilian fiction: the nation of Caio Fernando Abreu.** In: _____. *Utopias of other ness:*nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. **Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu**. *Brasil/ Brazil,* n. 8, Porto Alegre, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares***:* introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gastón**. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikhail**. Estética da criação verbal**. Ed 4. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezer

BARTHES, Roland**. Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

BARBERO, Jesus Martín; REY, German.**Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001.

BARTHES, R.. **Aula**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultirx, 2013.

BARTHES, R. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, R. **Crítica e clínica**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland**. Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultirx, 2013.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense,1994.

BESSA. Marcelo Secron. **Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Interfaces do discurso crítico sobre o conto**. In: CARVALHAL. Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos*: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. ***Caio Fernando Abreu:* narrativa e homoerotismo.** Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal deMinas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BERNARDES, A. G.; HOENISCH, J. C. D. Subjetividade e identidades: possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os Estudos Culturais. In: GUARESCHI, N. M. F.; BRUSCHI, M. E. (Orgs.). **Psicologia Social nos Estudos Culturais:** perspectivas e desafios para uma nova Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 2003.

BESSA. Marcelo Secron. **Histórias positivas**: A literatura (des)construindo a AIDS. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002**.**

BOUGNOUX, Daniel**. Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Tradução Guilerme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

BOURDIEU. (1996), **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

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

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: companhia das letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu**: o entre-lugar de cartas e contos. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: Literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **O sentido da crítica cultural.** Revista Cult, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais.** São Paulo, Boitempo Editorial. 2003.

CHEVALIER E GHEERBRANT, Jean e Alain. Dicionário de símbolos. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COSTA, Amanda. **360 graus: uma literatura de epifanias – o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu.** Porto Alegre: Livretos, 2011.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: Literatura, história e identidade cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEBRAY, Régis.Manifestos midiológicos. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroso.** Ed 3. Campinas: Papirus, 2005.

DELEUZE, Gilles. ; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34,1996.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. v.4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução: Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

DELEUZE, G. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2001.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DENSER, Márcia. **Fenômenos Estéticos e Midiáticos do Conto Urbano Brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, 2003.

DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Francis, 2005.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. **Posições.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, J**. Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, .1973

DERRIDA, J. **Pensar a desconstrução**. São Paulo: Editora Estação liberdade, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

DERRIDA, Jacques. **Papel máquina**. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges.O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe.Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: CosacNaify, 2004.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A idéia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: Uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro:Record, 2003.

FERREIRA JÚNIOR, Nelson & BORA, Zélia. **Itinerários homoeróticos na obra de Caio Fernando Abreu.** Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 18 (out. 2010) – ISSN 1678-2054 http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa [109-117].

FREADMAN E MILLER, Richard e Seumas. **Re-pensando a teoria**: uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1972.

FOUCAULT, Michael**. Hermenêutica do sujeito.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. v. 3 Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: **nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2007.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. Micropolítica – **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUATTARI. FELIX. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GIDDENS, Antony. Modernidade e identidade. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Jaime. **Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo.** ***O eixo e a roda,*** v. 15, Belo Horizonte, p. 43-54. 2007. Disponível em:<http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 13 abr. 2009.

Ginzburg, Jaime. **Exílio, memória e história: notas sobre "Lixo e purpurina" e "Os sobreviventes", de Caio Fernando Abreu.** Literatura e sociedade, São Paulo, 2005.

GIROUX, Henry A. **Atos impuros.** Tradução Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversid**ade. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GOMES, Alessandra Leila Borges. **Atritos e paisagens**: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GONZAGA, Sérgio. **Literatura Marginal. In: João Francisco (Coord.) Crítica literária em nossos dias**. Porto Alegre: UFRS, 1981, p – 143 – 156.

GOMES, Alessandra Leila Borges. **Infinitamente pessoal*:* modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo.** 2008. 285f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem. Cpc, vanguarda e desnude: 1960/70**. São Paulo: Rocco. 1992.

JAMESON, Fredric. “A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico”. In: **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade: Ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KAFKA, Franz. **Muralha da China**. São Paulo: Nova Época, 2001.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAPLAN, E. “Anne. Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: o caso MTV“. In.: **O mal-estar no Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. ed 2. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: Da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

LEWIS, C. S. **Um experimento na crítica literária**. Tradução João Luis Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LEVY, Tatiana. **A experiência do fora: Blanchot, Foucalt e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton (orgs.). **Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura**. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

LOPES, Denilson. Bichas e Letras: uma estória brasileira In. GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (organizadores). A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicas no Brasil. São Paulo: Editora Xama, 2002.

LUGARINHO, Mário César. Nasce a literatura gay no Brasil: Dias da. (org.). . João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACHADO, Irene. **O Romance e a Voz**: A prosaica dialógica de Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Editora, São Paulo:FAPESP, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MATTELART & NEVEU, Armand e Érik. Introdução aos Estudos Culturais. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MOISÉS, Leyla Perrone**. Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORICONI, Ítalo. **Introdução. (Org.) Cartas: Caio Fernando Abreu** .Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século.** Rio de Janeiro: Imago Ed. 2002.

NETO, José Mariano. **Os afetos masculinos em Caio Fernando Abreu**. Fazendo gêneros: Diásporas, diversidades. Deslocamentos. Florianópolis: UFSC, 2010.

NETO, José Mariano. Cultura dos desejos e liberdade dos prazeres: regimes de amizade homoerótica masculina na ficção de Caio Fernando Abreu. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2011.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEVEU; MATTELERT, Érik e Armand. **Introdução aos Estudos Culturais**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo de. **Corpos e afetos em Caio Fernando Abreu**. In: Espaço, cultura e representação. Natal: Ed, UFRN, 2005.

_____. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. Natal: Ed. UFRN, 2008.

PEREIRA, Valéria de Freitas. **Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas.** Tese (Dissertação em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2008.

PLAZA, Julio.Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**.Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PORTO, Luana Teixeira. **Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu.** Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu:fragmentação, melancolia e crítica social**. 2005. 162f. Dissertação (Mestrado emLetras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. **Morangos mofados*:* melancolia e crítica social**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

POSSO, Karl, **Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio.** Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual.** Tradução: Maria Paulo Gurgel Ribeiro. N-1 edições, 2015.

RESENDE, Beatriz**. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROLNIK, Suely. Cultura e subjetividade. Saberes Nômades, in: LINS, Daniel (Org.) **Toxicômanos de identidade**. Campinas: Papirus, 1997.

ROSE, Nicolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, T.T. (Org.). **Nunca fomos humanos:** nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. **Cultura e política**. Trad. Luis Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de teoria literária**. 5 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. ***Matrizes da Linguagem e Pensamento*****. São Paulo: Iluminuras,** 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos**: Ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra***:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco,2002.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. **Especulações sobre a história da literatura brasileira de temática gay**. In: Aspectos da literatura gay. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. **A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos.** Maceió: Leitura, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de**. Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (org). **Literatura e homoerotismo: uma introdução**. São Paulo: Scortecci Editora, 2002.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária*:* polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Inventando nossos eus. In: SILVA, T.T. (Org.). **Nunca fomos humanos:** nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Temperamento de contista**. In: ABREU, Caio Fernando. Mel & girassóis. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.