

RODRIGO FRAUSINO DA SILVA

À OUTRA MARGEM DO EU: LINGUAGEM, SUBJETIVIDADE
E GÊNERO EM *ESTRANHOS ESTRANGEIROS* (1996), DE CAIO
FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada à Universidade Federal de
Viçosa, como parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título
de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2013

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

S586a
2013

Silva, Rodrigo Frausino da, 1976-

À outra margem do eu: linguagem, subjetividade e gênero em
Estranhos Estrangeiros (1996), de Caio Fernando Abreu /
Rodrigo Frausino da Silva. – Viçosa, MG, 2013.
v, 92 f. ; 29 cm.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 89-92.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. *Estranhos Estrangeiros*. 2. Ficção brasileira. 3. Subjetividade na literatura. 4. Identidade de gênero na literatura. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. B869.3

RODRIGO FRAUSINO DA SILVA

AGRADECIMENTOS

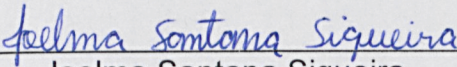
**À OUTRA MARGEM DO EU: LINGUAGEM,
SUBJETIVIDADE E GÊNERO EM *ESTRANHOS ESTRANGEIROS* (1996), DE
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

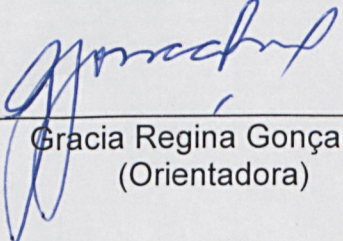
APROVADA: 12 de abril de 2013.



Fernando Oliveira Mendes



Joelma Santana Siqueira



Gracia Regina Gonçalves
(Orientadora)

AGRADECIMENTOS

À professora Gracia Regina, pela orientação, pela presença constante e dedicação plena no desenvolvimento desta pesquisa.

À professora Joelma Santana, por seu apoio crítico incisivo, que se mostrou de forma grandiosa para as reflexões acerca deste projeto.

À Adriana, que sempre se mostrou disponível nos mais variados momentos do curso.

Aos meus colegas de mestrado, que sempre me apoiaram.

Aos professores do DLA, que participaram deste processo de desenvolvimento acadêmico.

A Daniel Vecchio e Gislene, pelo apoio incondicional

À Gabriela Alves, Andréa de Lelis e André Rocha, que me acolheram em Viçosa com muito carinho.

A Adailton Damião, José Cláudio e Rosângela Leite, por sempre acreditarem que esta realização se tornaria possível.

À Mariana De Lazzari e Cíntia Maritz, irmãs que me foram dadas.

À Razum Mansur, que sempre esteve me apoiando, das mais diversas maneiras.

Aos amigos Angelina Pereira, Mateus e Joelma, pela motivação.

Aos colegas professores da E. E. Ana Dantas Motta pela colaboração.

A Pablo que está sempre presente durante as mais diversas situações.

Por último, agradeço à minha família: à minha mãe Joaquina, pela paciência e entendimento nas horas em que eu mais precisei; às minhas irmãs Sônia e Luciana, pelo apoio incondicional e pelo incentivo.

SUMÁRIO

Resumo.....	iv
Abstract.....	v
Introdução.....	01
Capítulo I – Subjetividades em jogo.....	08
1.1 - Gênero e linguagem: do ovo e da galinha.....	08
1.2 - Homoerotismo: isto ou aquilo?.....	15
1.3 - Da obra: cartas na mesa.....	24
Capítulo II – O Rumor da Língua: a barreira dos sons.....	36
2.1 - “Ao Simulacro da Imagerie”: representação em crise.....	38
2.1 - “London, London”: pois não, ou pois sim?.....	46
Capítulo III: Linhas de fuga: A cinemática dos espaços.....	57
3.1. “Bem longe de Marienbad”: derridando.....	59
3.2. “Pela Noite”: à margem do <i>eu</i>	73
Considerações finais.....	86
Referências bibliográficas.....	89

RESUMO

SILVA, Rodrigo Frausino da. M. Sc. Universidade Federal de Viçosa, abril de 2013. **À outra margem do eu: linguagem, subjetividade e gênero em *Estranhos estrangeiros* (1996), de Caio Fernando Abreu.** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves.

O presente trabalho visa perseguir a trajetória do sujeito na coletânea de Caio Fernando Abreu intitulada *Estranhos estrangeiros* (1996). Nesta, a qual focaliza seres errantes em um contexto de desterritorialização, a transitoriedade passa a ser a tônica, na oposição no que antes se pautava em fixidez para os mesmos, isto é, o referencial espacial, o código tanto de comportamento quanto o da linguagem. Desta feita, acreditamos que o texto desenhe um movimento de involução e evolução ao longo da caracterização das personagens que ao se auto-reconhecerem como tais, veem se instaurar um processo de adiamento incessante da sua subjetividade. O autor antecipa questões como o avassalamento dos bens de consumo na mídia e a imputação de valores vis-à-vis a destituição da autonomia do indivíduo. Estudos relacionados à sexualidade, como os de Michel Foucault, e do descentramento da subjetividade como os de Chris Weedon e Judith Butler, e da estética queer como Eve Kosofsky Sedgwick, Nick Sullivan e Guacira Lopes Louro, além de outras que repensam a pós-modernidade como Guy Debord constituem o arcabouço teórico desta pesquisa e a relação dos dêiticos de Émile Benveniste.

ABSTRACT

SILVA, Rodrigo Frausino da. M. Sc. Universidade Federal de Viçosa, abril de 2013. **To the other side of subject: language, subjectivity and gender in *Estranhos estrangeiros* (1996), by Caio Fernando Abreu.** Adviser: Gracia Regina Gonçalves.

This work aims to pursue the path of the subject in the literary production of Caio Fernando Abreu titled *Strange foreign* (1996). This, which focuses beings wandering in a context of dispossession, the transience becomes the tonic, in opposition before were based on fixity to the same, in this case, the spatial reference, the code of behavior both as language . This time, we believe that the text draw a movement of involution and evolution over the characterization of the characters who recognize themselves as such, see if you initiate a process of incessant postponement of its subjectivity. The author anticipates questions as the subjugation of consumer goods in the media and the imputation of values vis-à-vis the dismissal of individual autonomy. Studies related to sexuality, such as Michel Foucault, and the decentering of subjectivity as Chris Weedon and Judith Butler and queer aesthetics as Eve Kosofsky Sedgwick, Nick Sullivan and Guacira Lopes Louro, besides others to rethink postmodernity as Guy Debord constitute the theoretical framework of this research and the relationship of deictic Emile Benveniste.

INTRODUÇÃO

O escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996) oferece-nos, em sua obra literária, uma linguagem crítica que viabiliza o desnudamento e a exposição de novas formas de subjetividade. No contexto pós-ditatorial, o referido autor se destaca por, ao mesmo tempo, captar personagens dentro de uma ambientação, cada vez mais urbanizada e impessoal, e por deixar entrever, de forma velada, aspectos do conflito existente entre estas personagens e o discurso hegemônico, o qual cerceava e ainda cerceia as liberdades individuais.

Tais personagens a serem aqui abordadas trazem à tona a constituição do sujeito em si, tendo como ressonância a imagem do estrangeiro, quer no sentido literal, um resquício de sua experiência de exilado, quer no sentido de toda a complexidade que envolve o ser no seu tempo. A estranheza das mesmas na qual se inserem demonstra uma habilidade sutil do autor: de ir de encontro ao poder sem que, com isto, seu texto se constitua enquanto militante ou panfletário. A produção de Abreu desenvolve-se sub-repticiamente, deixando rastros que permitem divisar a denúncia contra os vários níveis da opressão, bem como suas artimanhas.

Neste contexto, a possibilidade que se abre para se refletir sobre a linguagem, do ponto de vista do instrumento-mor regulador da ordem social, é inestimável. Em *Estranhos estrangeiros* (1996), esses referidos mecanismos se veem desafiados por meio de um recurso singular: a abordagem do papel do sexo, de um modo particular do homoerotismo, na constituição da subjetividade do indivíduo, revelando-o enquanto um ser mutante, fazendo com que se repensem trajetórias, reconstituam-se perfis, redefinam-se padrões.

É, portanto, na perspectiva da construção de subjetividades homoeróticas no texto literário de Abreu que pautamos esta investigação. Acreditamos que em *Estranhos Estrangeiros* se possa perceber a integração de espaços, caracteres, tipos e correspondentes discursos, no nível linguístico e/ou visual, de modo a caracterizar as nuances do amor que se faz presente entre pessoas do mesmo sexo e suas referentes implicações sociais.

A obra em questão, uma coletânea póstuma de contos, organizada por amigos do escritor que procuraram realizar um desejo seu de dar a estes uma unidade coerente com seu projeto literário, traz, assim, inúmeros questionamentos que podem ser analisados no campo do gênero e da formação de subjetividades limítrofes. Atento à força inibidora da ideologia e de sua disseminação no imaginário, então, vigente, ele explora fissuras profundas, através das quais, faz romper e dar vazão ao que se espera ser contido e, paulatinamente, interfere na entropia do sistema, contribuindo para que este se recomponha em outros termos.

A narrativa, em Caio Fernando Abreu, torna-se, assim um entre lugar em que se mesclam experiências de isolamento do estrangeiro, situações de incomunicabilidade e de procura, dentro desta condição marginal. O narrador lança o olhar sobre uma minoria que visa à valorização da diferença como requisito para a construção da sua subjetividade. Tomando como base memória e repressão, estas dão a tônica de uma situação de conflito que vai desembocar na vertente do sexo.

Dentro desta sistemática, *Estranhos estrangeiros* mostra o movimento do sujeito, ora buscando a sua própria identidade, ora perseguindo incessantemente as pistas que levam ao encontro do Outro, ora os dois. Neste aspecto, a representação e expressão de políticas relacionadas ao corpo, um dos veículos discursivos mais representativos na construção da subjetividade, mostra-se relevante. Desta feita, a prerrogativa de se desenvolver uma investigação nesta esfera do gênero na obra supracitada, vislumbrando o olhar crítico de Abreu, configura-se, assim, como a hipótese que norteia esta reflexão. Seu texto se torna, desta forma, um veículo de resistência aos mecanismos controladores de pensamento, um fator de lembrança de caminhos pisados e uma reflexão sobre outros por abrir. A série de encontros e desencontros que então se seguem aponta para um processo de perda, mas também de balanço; de caos, mas ainda mais de indagação; de estranhamento, mas antes de mais nada, de busca.

Delineado este horizonte, resta palmilhar os elementos que lograrão levar a cabo este processo de se perscrutar o Outro e o eu em Caio Fernando.

Primeiramente, a linguagem do corpo, como vimos, fala mais alto quando o assunto é subjetividade, considerando-se, em especial, que o mesmo se coloca em oposição à tríade controladora família/Estado/sociedade, e seus meros representantes. Sendo assim, Abreu elege o gênero como ponto de partida da política do corpo, como arma a ser voltada para esse mundo codificado de forma arbitrária, mas pretensamente tido como natural.

A argúcia de Caio Fernando em trabalhar as potencialidades da língua em si e em eleger como dignas de nota todas as manifestações da linguagem que concorrem na constituição do eu, e do outro, leva-o, por outro lado, a não obliterar tampouco a figura da mulher. Pouco parece ter sido dito a respeito de como o autor lida com a personagem feminina no discurso; pergunta-se então: até que ponto, haveria lugar, num terreno de afeições predominantemente homoeróticas, para uma reflexão a respeito do ser mulher? Em *Estranhos Estrangeiros* o autor deixa vislumbrar este foco, meio de esguelha, mas de forma não menos arguta, sobre este aparentemente apagado perfil na obra. Sem recorrência a essencialismos, ou melhor, brincando em torno deles, pode-se filtrar uma subjetividade do ser mulher, através de duas personagens que ganham vulto enquanto catalisadoras de um processo mais profundo de se repensar a língua quando esta se faz via ausência, incompreensão, ruído. O texto projeta-as como mudas interlocutoras, cuja função seria, ao se deixarem desnudar, desnudarem também o emissor, não como um vilão, mas igualmente vítima nesta trama do ser que envolve o gênero.

Nesta esteira, o silêncio, este sim, torna-se o discurso; pois, permeando enunciações indiretas, hesitações, ou recorrentes clichês, enunciados esvaziados de seu conteúdo, ajuda a compor o quadro em que tais personagens se inserem, e a expor as condições de impossibilidade da relação entre ambos, mulher e homem, os quais se tornariam parceiros, enquanto vítimas, de um mesmo sistema de regras.

De forma paralela, outro elemento também se lança como fator constitutivo da obra. Cenas de caráter predominantemente espacial se prestam a veicular, ora a fadiga, ora a sensação de impotência em busca do outro. Assim sendo, o espaço, não meramente funcionando como pano de fundo,

constitui de forma ampla, sinalizando revelando, ou corroborando traços constitutivos na coletânea.

Desta forma, surge uma divisão de idéias que se organizam em três capítulos. No primeiro capítulo, “Subjetividades em jogo”, serão discutidos, primeiramente dois aspectos como forma de contextualização teórica. No tocante à primeira seção, intitulada “Gênero e linguagem: do ovo e da galinha”, serão traçadas considerações acerca, sobretudo, dos estudos de Chris Weedon (1985) e Judith Butler (1993, 2010), sob a perspectiva de gênero e subjetividade em processo, em cuja constituição, a linguagem assume papel primordial. Existem nesta elementos que mostram o quanto os conceitos de identidade se relacionam, como um organismo vivo, do qual somos um pouco filhos e um pouco geradores. A partir deles, pode-se conceber as idéias que se seguem.

No seu desenvolvimento, esta seção pretende, com isto, preparar o terreno para a discussão propriamente dita deste estudo, a ser desenvolvida, especificamente, sobre a linguagem dentro do campo do amor homoerótico, tal e qual tenha sido focalizado na obra de Caio. Dentre estas, focar-nos-emos na investigação de pesquisadores como Michel Foucault (1988) e, na esteira deste, Eve Kosofsky Sedgwick (1985), Nikki Sullivan (2003) e Guacira Lopes Louro (2004), que constitui a segunda parte do primeiro capítulo, visando apontamentos sobre a linguagem homoerótica. Este recorte está ligado às recentes considerações da teoria e crítica *queer*, a qual elucida que a identidade sexual deve ser vista em uma dinâmica ligada ao meio social onde o sujeito está inserido, acarretando assim diferentes conotações, ou mesmo cotações avaliativas, pode-se dizer. Todo um histórico do termo, bem como as dificuldades de enquadrá-lo, é levantado por estes pesquisadores antecipando a dificuldade de definições precisas sobre as quais se pautará o nosso objeto.

Após esse processo de levantamentos de dados acerca da linguagem, do gênero e do homoerotismo, analisaremos a linguagem do autor, no que estaremos em débito em especial com as contribuições acerca dos estudos sobre a produção do período, como as de Flora Süssekind (1985) e, mais recentemente, Fernando Arenas (2003), Ítalo Moriconi (2002), Fernando

Oliveira Mendes (1998, 2010), Bruno Souza Leal (2002) e Jaime Ginzburg (2007), dentre outros.

Encerradas as considerações de cunho teórico-investigativo, passa-se à segunda parte do trabalho através do capítulo “O rumor da língua: a barreira dos sons”, o qual abre a análise da obra propriamente dita. Esta se fará, dentro de uma abordagem sistemática dos contos, em dois capítulos simétricos, compreendendo cada um, por sua vez, duas seções.

Assim sendo, cada um apresenta dois momentos de leitura relacionados a uma perspectiva do aparato teórico abordado. Estes momentos se prendem a um fator recorrente que os aproxima: o ruído. A primeira seção, intitulada “Ao simulacro da *imagerie*: representação em crise”, trata da problemática da não-comunicação entre o sujeito-mulher e o sujeito-homoerótico, enredando-se no momento seguinte no caso do conto “London, London” na questão da incomunicabilidade do tipo empregadora e seu dependente, realçando o peso da hegemonia social no fenômeno da escuta entre pessoas sempre passível de falhas. Em ambos os casos, os textos serão investigados pelo viés da frustrante relação de reconhecimento homem/mulher, mulher/homem, na busca do outro dentro dos meandros do gênero e da ordem social.

No capítulo III, intitulado “Linhas de fuga: A cinemática dos espaços”, abordar-se-á, em primeira instância, a recorrente questão do deslocamento dos corpos, na representação homoerótica. Discorreremos sobre as novelas “Bem longe de Marienbad” e “Pela noite”, explorando a dinamicidade do espaço X tempo, realçando a tônica dos dois textos como sendo a efemeridade do momento e a fluidez do sujeito. Nesta parte, em que serão observados meandros da relação homoafetiva, a narrativa se fará através da composição de cenas cujos recursos aludem ao caráter cinematográfico. Isto se daria ora em termos da uma situação de câmera parada, realizando um efeito de parálise total do indivíduo, da relação, do contexto; ora numa velocidade crescente, configurando as buscas, encontros e desencontros do sujeito.

Na primeira seção, “Bem longe de Marienbad: derridando”, exploraremos a contribuição de Derrida, na extensão em que ocorre um certo deslizamento de sentido na constituição do Outro, que, na memória do

narrador, perde-se entre paredes ou na teia das cidades. O texto se torna um diálogo em que imagens são criadas e recriadas como um movimento de adiamento da subjetividade.

Para dar conta desta representação da realidade pós-moderna, os estudos de Guy Debord (1997) mostram-se também igualmente sugestivos. Enquanto observador crítico social, do final do século XX, este propõe uma análise crítica do homem contemporâneo por meio da linguagem e das imagens correspondentes ao mesmo. O pesquisador se refere diretamente ao espetáculo da sociedade de consumo, a qual o sujeito de sente impelido a aderir, tornando-se assim um indivíduo submisso ao império da mídia. Dá-se, assim, dependendo da técnica de projeção escolhida, uma ênfase diferente ao aspecto da contiguidade, vista ora em rápida sequência de cenários que são contíguos e não levam a lugar nenhum, ora na disseminação dos espaços na vastidão urbana.

Para a discussão de “Pela Noite: às Margens do Eu”, detectamos também a mesma afinidade do texto com o discurso cinematográfico. Além da disposição das personagens, as cenas se passam como se sugerisse um movimento em direção ao Outro. Porém, tal encontro efetivamente é postergado e lâminas de enquadramentos e lugares se sucedem até que tal aconteça.

Os estudos relacionados a esta proposta buscam uma reflexão para além das relações homem X mulher e abrem espaço para as discussões sobre as minorias, como gays, lésbicas, transexuais e outros. A partir de então, focaremos esta proposta para a referência à construção das subjetividades na obra literária de Caio Fernando Abreu.

Assim, na conclusão deste estudo, procuraremos costurar os traços presentes nas personagens como sujeitos errantes. O que antes era a ideia de uma identidade fixa parece se despedaçar. Neste espaço analítico, que confronta obra às teorias, os códigos de linguagem e comportamento a ser analisado, têm em vista o incessante processo de adiamentos, então como imbricados entre si, e a subjetividade no conjunto da obra, um construto dentro

do conceito de instabilidade produtiva como adiamento de sentidos no texto literário.

Com vistas à apreensão das personagens, chegar-se-á a uma conclusão de que conclusões não são previsíveis quando se trata do sujeito homoerótico em Caio Fernando Abreu, uma vez que este se mostra volátil e sempre em busca de uma identidade que pode ser a sua, a do Outro ou a sua na do Outro e vice-versa. Nesta busca incessante, espaços se sucedem em momentos fugazes, contrariando a fixidez do *status quo*.

Este trabalho tem cunho investigativo e procura demonstrar que os mecanismos de poder inibem o imaginário de uma política ampla e irrestrita para além do corpo, além de estarem correlacionados às liberdades individuais. Sujeitos errantes e literatura são temas recorrentes da voz das minorias lotadas em um mundo urbanizado criado na ficção de Caio Fernando.

Levantadas essas considerações, neste ponto torna-se mister ponderar que não se trata aqui de uma análise psicanalítica *tout court*, envolvendo as diversas nuances do estranho. Antes, porém, busca-se mapear o estranhamento do olhar, marca da obra de Abreu, presente na captação de elementos que constituam o sujeito como tal.

Ademais, esperamos que este estudo possa contribuir para as pesquisas relacionadas aos estudos literários e culturais, propondo novas reflexões da temática literária de Caio Fernando Abreu no meio acadêmico, não só no que diz respeito a *Estranhos estrangeiros*, mas também no que concerne a projeção da obra do autor como um todo, com teorizações sobre a produção literária desde o último quarto do século XX à contemporaneidade.

CAPÍTULO I

SUBJETIVIDADES EM JOGO

1.1. Gênero e linguagem: do ovo e da galinha

A linguagem, segundo os estudos de Gilles Deleuze e Félix Gattari (1977) é o espaço onde “a expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas” (DELEUZE; GATTARI, 1977, p. 43). A língua tem sua territorialidade e está inserida em algum espaço físico, o qual está circundado pela tradição e pela cultura. Além disso, a questão da ramificação intrínseca do valor coletivo ou social da linguagem faz desviar o olhar para o lado desafiador, porém, gratificante da literatura de minorias.

Para uma abordagem, então, acerca dos aspectos que envolvem linguagem e gênero, lançamos o olhar sobre questões levantadas por Chris Weedon (1985). A teórica trata a construção da subjetividade como um fenômeno político observando que

a natureza pessoal, individual e experiência não podem ser tomadas como garantias sem reproduzirem os pressupostos dominantes sobre a linguagem, subjetividade e significado, pressupostos estes que têm importantes implicações políticas (WEEDON, 1985, p. 74, tradução nossa¹).

Nesta visão, em que a linguagem é posta ao lado da subjetividade, percebemos a presença marcante dos aparatos de poder. Para o entendimento desse mecanismo, lembramos também os apontamentos da referida autora sobre o senso comum que, segundo ela, “tem um importante papel constitutivo

¹ [...] the personal, individual nature cannot be taken for granted without reproducing dominant assumptions about subjectivity, language and meaning, assumptions which have important political implications (WEEDON, 1987, p. 74).

a desempenhar na manutenção da centralidade da diferença de gênero como foco de Poder na sociedade” (WEEDON, 1987, p. 75, tradução nossa).

Assim, dentro desta perspectiva, que engloba poder e gênero, percebemos que as concepções podem ser transgredidas por meio do jogo com esta linguagem, que lida com dados aparentemente inocentes. “É na linguagem que as diferenças adquirem significado para o indivíduo” (WEEDON, 1987, p. 76, tradução nossa²).

A linguagem, relacionada diretamente a questões de gênero, além de gerir possibilidades à construção da subjetividade, pode subverter regras, auto-gerar-se. De acordo com Weedon, “a linguagem diferencia e dá significado ao comportamento assertivo e complacente e nos ensina o que é socialmente aceito como normal” (WEEDON, 1987, p. 76, tradução nossa³). A linguagem serve, assim, como fator delineador nas relações entre os corpos.

As considerações feitas por Weedon propõem reflexões acerca das relações entre dados lingüísticos e ideológicos, além de inserir uma nova visão sobre os posicionamentos do senso comum e da linguagem, pois, segundo ela, “todo senso comum se baseia na inocente visão da linguagem como transparente e verdadeira, não distorcida por coisas como a ideologia” (WEEDON, 1987, p. 77, tradução nossa⁴).

Nesta perspectiva, podemos notar que por ela passa a representação dos valores: “considerando que a maioria das pessoas vê o comportamento de gênero apropriado para criação dos filhos como uma questão de bom senso, este senso comum, articulado na linguagem, representa valores e interesses específicos” (WEEDON, 1987, p. 77, tradução nossa⁵). Desta forma, percebemos a necessidade de uma análise crítica que envolva relações entre linguagem, sujeito e senso comum.

² It is language that differences acquire meaning for individual (WEEDON, 1987, p. 76).

³ Language differentiates and gives meaning to assertive and compliant behavior and teaches us what is socially accepted as normal (WEEDON, 1987, p. 75).

⁴ All common sense relies on a naïve view of language as transparent and true, undistorted by such things as ‘ideology’ (WEEDON, 1987, p. 77).

⁵ Whereas most people see gender-appropriate child-reading and behavior as a matter of common sense, articulated in languages, represents quite specific values and interests (WEEDON, 1987, p. 77).

Assim sendo, pode-se cogitar o quanto a transparência da linguagem é posta em xeque face à pretensa fixidez do mundo real. Diz a autora:

A suposição do senso comum de que a linguagem é um meio transparente de expressar fatos já existentes implica que a mudança não acontece na linguagem. A linguagem é sempre adotada para refletir sobre as mudanças que ocorrem antes dela. Embora a linguagem, na forma de diferentes discursos concorrentes, de fato, dá sentido aos acontecimentos, retrospectivamente esse significado não é o reflexo de uma realidade já fixa, mas uma versão de significado. Isso não é reconhecido por modelos expressivos ou reflexivos da linguagem (WEEDON, 1987, p. 78, tradução nossa⁶).

O sujeito, pré-concebido no meio dos aparatos de poder, perfaz, assim, o caminho linguístico pré-existente a ele. Assim, segundo a mesma, a linguagem é um recurso que possibilita a expressão de algo que, ironicamente, já se encontra pré-estabelecido. Weedon critica duramente a ideia de sujeito fixo e estável. Ao contrário, ela o vê como sujeito no plano da representação discursiva, e em meio a este, regido pela égide do corpo.

Weedon, em débito com o pensamento derridiano, o qual discute a questão da impossibilidade de uma origem no discurso, por este já ser disseminado, chama-nos a atenção para as relações entre linguagem e experiência. Segundo ela, “na medida em que a experiência é significativa, ela é constituída na linguagem. A linguagem oferece uma variedade de maneiras de interpretar a nossa vida que implica em diferentes versões de experiência” (WEEDON, 1987, p. 85⁷).

Herdeira de Julia Kristeva, ela nos remete ao conceito do “sujeito em processo”, ou seja, aponta para o caráter subjetivo e mutável do indivíduo, salientando que a subjetividade consciente, adquirida na linguagem, é vista como inerentemente instável.

⁶ The common sense assumption that language is a transparent medium expressing already existing facts implies that change does not come about in language. Language is assumed always to reflect which occur prior to it. While language in the form of different competing discourse does indeed give meaning to events retrospectively, this meaning is not the reflection of an already fixed reality but a version of meaning. This is not acknowledge by expressive or reflective models of language (WEEDON, 1987, p. 78).

⁷ In so far as it is meaningful experience is constituted in language. Language offers a range of ways of interpreting our lives imply different version of experience (WEEDON, 1987, p. 85).

Partimos, então, de um universo maior, no qual, dentre outras, vem a se encaixar esta redoma de geração de caracteres: as relações de gênero surgem de forma preponderante nesta construção da subjetividade via linguagem. Weedon lembra que “é importante ver a subjetividade como sempre historicamente produzida em discursos específicos e nunca como uma única estrutura fixa” (WEEDON, 1987, p. 90, tradução nossa).

Ela também critica o ponto de vista que vê as relações sociais dentro de uma perspectiva meramente de expressão e não como *constituídas* com bases lingüísticas, quando diz que “a suposição de que a linguagem é um meio implica que as relações sociais são expressas, em vez de constituídas na linguagem” (WEEDON, 1987, p. 93, tradução nossa⁸). Portanto, essas relações criam o ambiente propício para determinação da subjetividade: “as relações sociais, que são sempre relações de poder e impotência entre as posições de sujeitos diferentes, irão determinar a gama de formas de subjetividade imediatamente abertas a qualquer pessoa com base em gênero, raça, origem de classe, idade e cultura” (WEEDON, 1987, p. 95, tradução nossa⁹).

Assim, aparentemente, a imagem de fixidez do sujeito negro, estrangeiro, sem teto, índio ou homossexual, surge quando uma determinada forma de subjetividade articulada pela linguagem é tida como invariável e temporariamente estática. Percebemos que esta singularidade do sujeito é a chave para o entendimento do indivíduo e do reconhecimento de si mesmo, pois, ainda segundo Weedon,

as principais características distintivas de conhecimento de senso comum - a suposição da transparência da linguagem e do seu apelo à experiência - dependem de uma compreensão particular do indivíduo e da subjetividade (WEEDON, 1987, p. 78, tradução nossa¹⁰).

⁸ The assumption that language is a medium implies that social relations are expressed rather than constituted in language (WEEDON, 1987, p. 90).

⁹ Social relations, which are always relations of power and powerlessness between different subject positions, will determinate the range of forms of subjectivity immediately open to any individual on the basis of gender, race, class, age and cultural background (WEEDON, 1987, p. 90).

¹⁰ In so far as it is meaningful experience is constituted in language. Language offers a range of ways of interpreting our lives imply different version of experience (WEEDON, 1987, p. 85).

A partir destas considerações, Weedon prevê a desconstrução do discurso liberal-humanista e seus pressupostos ingênuos, e propõe a releitura de temas que abordem concomitantemente sujeito e linguagem.

Neste sentido, notamos também a importância das considerações de Jane Flax. Segundo ela, tais estudos visam “analisar as relações de gênero: como as relações de gênero são constituídas e experimentadas e como nós pensamos ou igualmente importante, não pensamos sobre elas” (FLAX, 1992, p 218-219). De acordo com Flax, “precisamos pensar mais sobre como pensamos acerca das relações de gênero ou de quaisquer outras relações sociais e sobre como outros modos de pensar podem nos ajudar ou atrapalhar no desenvolvimento de nossos próprios discursos” (FLAX, 1992, p. 220).

Ademais, Flax aponta para a multiplicidade das relações que envolvem gênero, pois, segundo ela, essas “entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela” (FLAX, 1992, p. 220). Assim, por extensão, percebemos a possibilidade de se pesquisar a temática via outros olhares e propósitos. Se, de acordo com Flax, “o propósito fundamental da teoria feminista é analisar como nós pensamos, ou não pensamos, ou evitamos pensar sobre gênero” (FLAX, 1992, p. 225), nosso escopo, visando lidar com um tema-tabu, o homoerotismo, consolida-se a partir da postura desconstrucionista de Flax.

Nesta perspectiva, vemo-nos diante de um universo onde o gênero vai além da caracterização natural, pois ainda segundo ela, “vivemos num mundo em que o gênero é uma relação social constituinte e também uma relação de dominação” (FLAX, 1992, p. 240). Igualmente, pode se dizer que, advindo desta faceta, levantam-se cerceamentos, restrições a demais possibilidades de relacionamento que se fazem repensar devido a abordagens como as de Abreu.

Estas se vêem não menos respaldadas no seu cerne se levadas em conta as pertinentes considerações de Teresa de Lauretis, que acusa a existência de um verdadeiro aparato sistêmico regulatório da condição do indivíduo segundo sua categoria sexual. Segundo suas próprias palavras:

Esta estrutura conceitual é o que cientistas sociais feministas denominaram de ‘o sistema de sexo-gênero’.

As concepções culturais do masculino e do feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (LAURETIS, 1994, 211).

O sujeito se vê, então, permeado pelas condições socioculturais e por mecanismos e regras que tentam dominar sua concepção sobre o seu próprio corpo. Neste sentido, o indivíduo seria

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” só não na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório, em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994: 208).

Em um salto mais arrojado, tais considerações nos remetem a uma implosão de categorias, temática abordada por Judith Butler. Segundo ela, “os domínios da ‘representação’ política e linguística estabeleceram *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que se pode ser reconhecido como sujeito” (BUTLER, 2003, p. 18). O sujeito estaria, assim, inserido COESAO!)num espaço em que poder e linguagem servem como aparatos ideológicos de modelagem do mesmo.

A reflexão veio impactar profundamente a questão das mulheres, ao fazer repensar o sujeito mulher como algo marcado pela não representação, pois “numa linguagem difusamente masculina, uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o *irrepresentável*” (BUTLER, 2003, p. p.28).

A ordem do discurso também é repensada sob a ótica de Butler ao atentar para o fato de que: “afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual” (BUTLER, 1999, p. 153). A pesquisadora propõe a

desconstrução inclusive do conceito de “sexo”, uma vez que afirma que “o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo” (BUTLER, 1999, p. 154). A reformulação dos corpos, por meio do discurso, seria necessária e possível, a partir do reconhecimento de que o processo de subjetivação se encontraria em aberto.

Para a autora é posta em questão a própria noção de “sexo”, colocado cronológica e estrategicamente frente à linguagem, “pois o ‘sexo’ que é referido como sendo anterior ao gênero será ele mesmo uma postulação, uma construção, oferecida no interior da linguagem, como aquilo que é anterior à linguagem, anterior à construção” (BUTLER, 1999, p. 158).

A proposta de Butler inova, assim, por evidenciar o que chama “materialização estática” que produz o efeito de fixidez da matéria e do ser. Neste sentido, ela aponta para a questão da performatividade do sujeito e propõe um questionamento acerca da linguagem que o rodeia: “a linguagem pode simplesmente se referir à materialidade ou a linguagem também é a condição pela qual a materialidade pode aparecer?” (BUTLER, 1993, p. 31, tradução nossa¹¹).

Tais prerrogativas apontam para a essência da teoria de Butler que explora, por vertentes radicais, as relações da política dos corpos, a ser retomada adiante nas considerações da próxima seção, especificamente dedicada à discussão do homerotismo.

Desta feita, pode-se dizer que, na esteira da opressão de um gênero, assim denominado feminino, estão as proibições e censuras aos gays, lésbicas, travestis, transexuais e transgêneros, justamente por possuírem em si o caráter subversivo do uso e do prazer do corpo, fatores intoleráveis aos interesses controladores que o poder estabelece ou vê disseminado discursivamente.

Para tanto, contudo, torna-se pertinente uma referência à figura de Michel Foucault e sua histórica teorização a sobre a sexualidade.

¹¹ Can language simply refer to materiality, or is language also the very condition under which materiality may be said to appear? (BUTLER, 1993, p. 31)

1.2 – Homoerotismo: isto ou aquilo?

De acordo com os estudos de Michel Foucault, existem, por via institucional, mecanismos que cristalizam modelos de identidades. Em seus estudos ele desnuda a necessidade de compreensão do processo de construção da identidade do sujeito, levando-se em conta a fragilidade dos conceitos normativos da sexualidade. Foucault postula que “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 1988, p. 12). No que tange a linguagem o autor acusa o papel da mesma na constituição dos julgamentos de valor, e de pecado, pontuando os mecanismos de repressão da sexualidade, principalmente no que diz respeito à influência da Igreja nas concepções que englobam o comportamento dos corpos frente ao sexo.

Tais aparatos de poder estão intrinsecamente ligados à sexualidade, segundo Foucault. Na relação existente entre linguagem e poder, percebemos que a forma de expressão possui uma interação meticulosa entre os elementos que propiciam a subordinação dos indivíduos. Segundo Foucault,

o enunciado da opressão e a forma de pregação referem-se mutuamente; reforçam-se mutuamente. Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril. Não seria somente contrariar uma tese bem aceita. Seria ir de encontro a toda uma teoria, a todos os “interesses” discursivos que a sustentam (FOUCAULT, 1988, p. 13-14).

Deve-se, segundo Foucault, “analisar a formação de um tipo de saber sobre o sexo, não em termos de repressão ou de lei, mas em termos de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 88). Assim, as relações de poder, que também envolvem as questões sobre a sexualidade, interferem diretamente na trajetória dos corpos.

Em relação ao domínio sobre o sujeito sexuado, Foucault argumenta que “não se deve descrever a sexualidade como um ímpeto rebelde, estranha por natureza e indócil por necessidade, a um poder que, por sua vez, esgota-se

na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente” (FOUCAULT, 1988, p. 98). A autoridade é um recurso que é “utilizável no maior número de manobras” e que tem a utilidade “de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 1988, p. 98).

Desta forma, sobre as relações de poder dos indivíduos entre si, Foucault vislumbra um caminho de liberdade. Segundo ele, “a liberdade de que convém instaurar e preservar é evidentemente aquela dos cidadãos no seu conjunto, mas é também, para cada um, uma certa forma de relação consigo mesmo” (FOUCAULT, 1984, p. 74). Essa liberdade se refere ao “poder que se exerce sobre si, no poder que se exerce sobre os outros” (FOUCAULT, 1984, p. 75).

Foucault inscreve, assim, a liberdade na esfera do poder, uma vez que mostra que a subjetividade é marcada por sua relação de poder, primeiramente sobre si mesma. Neste sentido, notamos a importância da identidade como algo que se torna volátil e passível de interferências do meio social.

Contra este poder, disseminado, perversamente, ingerido ideologicamente, instaura-se um tipo de resistência: a linguagem transgressora. De acordo com Foucault, “quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura” (FOUCAULT, 1988, p. 12).

No momento em que se reflete a condição humana não se faz à revelia dos diversos parâmetros. Neste sentido, trazemos à tona a pertinência de estudos como o de Stuart Hall (2004), que mostram que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2004, p. 07). O mesmo sujeito adquire outras imagens, fragmentadas, que relutam na procura da identidade e na procrastinação da subjetividade.

O fenômeno também está presente nas considerações de Stuart Hall. Segundo ele, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”

(HALL, 2004, p. 07). O indivíduo subversivo é este que propõe uma nova forma de subjetividade por meio de novos pensamentos.

Hall ainda salienta que a crise da identidade inicia uma série de modificações e que ela “está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2004, p. 07). Vemos, então, que o sujeito está inserido num mundo de possíveis mudanças, às quais dependem estritamente da linguagem.

Esta estratificação, contudo, não aparece tão explicitamente na obra de Abreu. Em *Estranhos estrangeiros*, o fenômeno pode ser sentido, mas nesta situação do exílio.

Neste sentido, podemos retornar à temática do performativo, proposta pelos estudos de Butler, e observar o papel importante que a linguagem adquire. Para ela a linguagem adquire papel importantíssimo na formação e delimitação de categorias, pois tem força “performativa”, isto é, a linguagem não somente descreve um fenômeno ou objeto, mas literalmente o(s) faz. Assim, herdando pressupostos de John Austin, ela entrevê um papel na língua que vai além do meramente descritivo, passando pelo sugestivo ou indo até mesmo coercitivo, ou seja, uma série de atribuições e ou significações que condicionariam o sujeito estaria “embutidas” na emissão de uma descrição pretensamente neutra.

Ela adotaria assim a importância desta noção de Austin de que a língua teria uma caráter de “agente”, e não só de “mensageira”, pois, segundo ela:

de uma maneira geral, um performativo funciona para produzir o que declara. Como uma prática discursiva (atos performativos devem ser repetidos para se tornarem eficazes), os performativos constituem um lugar de produção discursiva. Nenhum “ato” fora de uma prática regularizada e sancionada pode forjar o poder de produzir o que declara (BUTLER, 1993, 106, tradução nossa¹²).

¹² Generally speaking, a performative functions to produce that which it declares. As a discursive practice (performative ‘acts’ must be repeated to become efficacious), performatives constitute a locus of discursive production. No “act” apart from a regularized

Contra estes meandros que se tornam algemas, Butler vislumbra uma saída: se o sujeito se forma através de recorrência dentro da linguagem, também há a possibilidade de crítica através de fissuras ou de apropriações da mesma. Para Butler, que reconhece no poder reiterativo do discurso, a força pra constranger individualidades, ao eleger tipos liminares, por exatamente se apropriar do “proibido”, para atacar ou reverter seu *status* face ao senso comum, ela abre uma janela de protesto, ou de exposição de novas verdades. Diz ela que “a força da repetição na linguagem pode ser a condição paradoxal pela qual uma certa agência - não ligado a uma ficção do ego como mestre de circunstância - é derivada da impossibilidade de escolhas” (BUTLER, 1993, p 124, tradução nossa¹³).

A investigação de Butler, portanto, embora não se aplique diretamente ao estudo das personagens contidas de *Estranhos Estrangeiros*, pois não aborda tipos liminares como os realçados pela mesma, dá- nos munção para atacar a concepção rígida sobre a determinação dos sexos e suas implicações, ao desacreditar a fixidez das categorias de gênero, e disseminar a aceitação da instabilidade inerente ao performativo e à linguagem. Ela conclui: “é o fracasso constitutivo do performativo, este deslizamento entre o comando discursivo e seu efeito apropriado, os quais fornecem a ocasião linguística e de índice para uma desobediência consequentes” (BUTLER, 1993, p. 122, tradução nossa¹⁴).

Nesta trajetória de tentativa de definição do nosso objeto, ou seja, os protagonistas de Caio Fernando, Eve Kosovsky Sedgwick (1985) se abre como uma fonte riquíssima ao desenvolver uma releitura sobre pontos que circundam o conceito do homoerotismo. Ele destaca que o termo ‘homossocial’ como sendo “uma palavra usada ocasionalmente na história das ciências sociais, para descrever os laços sociais entre pessoas do mesmo sexo, é um neologismo, obviamente formado por analogia com “homossexual”, e

and sanctioned practice can wield the power to produce that which it declares (Butler, 1993, p. 106).

¹³ The force of repetition in language may be the paradoxical condition by which a certain agency – not linked to a fiction of the ego as master of circumstance – is derived from the impossibility of choices (BUTLER, 1993, p. 124).

¹⁴ It is the constitutive failure of the performative, this slippage between discourse command and its appropriated effect, which provide the linguistic occasion and index for a consequential disobedience” (BUTLER, 1993, p. 122).

assim como, obviamente, para ser distinguida da ‘homossexual’” (SEDGWICK, 1985, p. 01, tradução nossa¹⁵). Sedgwick ainda lembra que o sujeito carrega suas marcas históricas. Este fator está intimamente ligado à sua constituição enquanto sujeito político e erótico. Assim, podemos vislumbrar o indivíduo enquanto um ser que persegue uma *performance* dentro do campo que lhe proporcione (des)conforto.

A menção leva-nos finalmente ao encontro das discussões acima mencionadas pertencentes aos estudos da teoria e crítica *queer*, no que possa vir a contemplar nossa reflexão, mais especificamente.

Tal teoria, uma corrente de pesquisa acadêmica surgida nos EUA no final dos anos de 1980, pauta-se na ideia de que a identidade e a orientação estão intimamente ligadas à construção social do sujeito e que não existe papel sexual biologicamente definido na natureza humana. A reflexão do *intersex* na crítica *queer* é recente e as formas de compreensão das identidades sociais são questionadas por essa linha de pesquisa. De acordo com Nikki Sullivan (2003):

A teoria queer é menos uma questão de explicação à repressão ou à expressão de uma minoria homossexual, do que uma análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/conhecimento que molda a ordenação dos desejos, comportamentos, instituições sociais e relações sociais – em uma palavra, a constituição do sujeito e da sociedade” (SULLIVAN, 2003, p. 51, tradução nossa¹⁶).

Além disso, de acordo com os estudos de Sullivan, “em muitas culturas as relações homossexuais têm desempenhado uma função integral e socialmente aceitável, mas que, no entanto, assumiram formas bastante diferentes” (SULLIVAN, 2003, p. 02 – tradução nossa¹⁷). Ele discute a questão

¹⁵ [...] ‘homosocial’ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‘homosexual,’ and just as obviously meant to be distinguished from ‘homosexual’ (SEDGWICK, 1985, p. 01)

¹⁶ “queer theory is less a matter of explaining the repression or expression of a homosexual minority, than an analysis of the Hetero/ Homosexual figure as a power/knowledge regime that shapes the ordering of desires, behaviors, social institutions, and social relations - in a word, the constitution of the self and society (SULLIVAN, 2003, p. 51).

¹⁷ (...) in many cultures same-sex relations have played an integral and socially acceptable function, but have nevertheless taken quite different forms (SULLIVAN, 2003, p. 02).

da sexualidade enquanto construção, entendimento e conhecimento discursivos dentro da cultura e da história.

Sullivan também observa as considerações correntes como a de Thomas Ross, que aliam a homossexualidade à anomalia, passível até, segundo Ross, de “cura”, o que já implica seu juízo de valor. Sobre este aspecto, Sullivan argumenta que, “de fato, a partir da década de 1940, as tentativas terapêuticas para ‘curar’ a delinquência de vários tipos, incluindo, claro, a homossexualidade, aumentou significativamente” (SULLIVAN, 2003, p. 17, tradução nossa¹⁸). Esta técnica de ‘recuperação’ de homossexuais, ou desejo de colocar regras nas questões de gêneros, vai de encontro a outras formas de se pensar o sujeito e sua identificação que não se coadunam com o cartesianismo das regras.

Sullivan aponta, assim como Weedon e Butler, dentre outros, para a questão do caráter político do indivíduo. Segundo ele, “desde que as práticas sexuais ocorrem a portas fechadas, então elas não ameaçam a propriedade do domínio público (político), nem, por associação, as relações sociais no geral” (SULLIVAN, 2003, p. 24, tradução nossa¹⁹). O público e o privado parecem andar desordenadamente.

Desta forma, sujeito, ao ser, segundo ele, identificado e nomeado como homossexual, ou seja, ao se abrir às críticas e se assumir como tal, ele se constitui enquanto um suporte do lado da mudança de valores. De acordo com Sullivan, “associado com ‘orgulho’ e com a retórica de escolha estava a crença no poder transformador de ‘sair do armário’, de declarar publicamente a identidade pessoal e política de cada um” (SULLIVAN, 2003, p. 31, tradução nossa²⁰). Este sujeito está rodeado de condições e situações que tentam moldar o indivíduo ao modo de cada uma delas.

¹⁸ “Indeed, from the 1940s onwards, therapeutic attempts to ‘cure’ delinquency of various kinds, including, of course, homosexuality, increased significantly” (SULLIVAN, 2003, p. 17).

¹⁹ “that since sexual practices take place behind closed doors then they do not threaten the propriety of the public (political) domain, nor, by association, social relations more generally” (SULLIVAN, 2003, p. 17).

²⁰ “Associated with ‘pride’ and with the rhetoric of choice was the belief in the transformative power of ‘coming out’, of publicly declaring one’s personal and political identity” (SULLIVAN, 2003, p. 31).

Em uma visão mais profunda, sob o foco dos teóricos pós-estruturalistas, Sullivan aponta que “não há sujeito verdadeiro que exista antes da sua inserção na cultura. Pelo contrário, a subjetividade é construída na e através das suas relações com os outros, e com os sistemas de poder/conhecimento” (SULLIVAN, 2003, p. 41, tradução nossa ²¹). Após um grande trabalho de pesquisa o autor visualiza a teoria *queer* como um emaranhado de relações que envolvem o sujeito, sua história e sua inserção, por mecanismos políticos, no meio social.

Percebemos assim que o *queer* tem um forte vínculo com a subversão como identidade. No Brasil, as pesquisas sobre esta teoria também são recentes, mas já mostram resultados significativos, como podemos observar nos estudos de Guacira Lopes Louro (2004). Na tentativa de enquadramento de tal questão, podemos observar as considerações de Louro, por sua vez, sobre a definição do termo *queer* e seus desdobramentos. Segundo ela,

Queer é tudo isso: estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p. 7-8)

Nota-se aqui um desdobramento que nos contempla, face à obra a que nos propomos a analisar. Podemos, por meio dos estudos de Louro, traçar um caminho paralelo às afirmações de Weedon acerca de uma pretensa subjetividade supostamente natural, porém já carregada de um juízo de valor, em que é feita *tabula-rasa* do desconhecido com o condenável.

O fenômeno tem intensa relação com as políticas do corpo, uma vez em que ficam sugeridas, por exemplo, as maneiras de comportamento de

²¹ For poststructuralist theorists there is no true self that exists prior to its immersion in culture. Rather, the self is constructed in and through its relations with others, and with systems of power/ knowledge (p. 41).

‘meninos’ e de ‘meninas’, eliminando quaisquer outras formas de repensar o sujeito face à fixidez das regras estabelecidas pela sociedade, e estas focalizam, sobremaneira o corpo. Ainda, segundo Louro,

o ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a - histórico e binário. Tal lógica implica que esse ‘dado’ sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação ‘é um menino’ ou ‘é uma menina’ inaugura um processo de masculinização ou feminização com o qual o sujeito se compromete (LOURO, 2004, p.15).

Mais uma vez, podemos notar que esses ‘padrões’ sociais são refletidos pela linguagem de acordo com o filtro da heterossexualidade. O caráter não fixo das identidades passa a ser, então, o enfoque dos estudos de Louro, que elege como temática as várias formas de gênero e sexo, as quais vão de encontro ao pensamento firmado pelo senso comum sobre a sexualidade. Desta forma ela propõe uma reflexão acerca dessa postura. Diz ela:

numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou, mais do que isso, passou a ser concebida como ‘natural’ (LOURO, 2004, p. 46).

O caminho por ela encontrado se desenha, analogamente ao de Butler, através da exploração da variedade de meios de expressão de gênero e sexo, sobre o que Louro afirma que: “não se trata, pois, de tomar sua figura como exemplo ou modelo, mas de entendê-la como desestabilizadora de certezas e provocadora de novas percepções” (LOURO, 2004, p. 24). O sujeito, fora dos padrões sexuais pré-estabelecidos, é visto como transgressor e ameaçador, uma vez que foge, pelas frestas, de certa forma, do aparato de poder, e das margens o desestabiliza. O texto de Abreu, como veremos, não apresenta grandes heróis, ou opositores abertos a nenhum regime vigente; porém ele corroi uma

estrutura arcaica de forma singular, de forma quase imperceptível, mas não menos letal.

Assim, com a criação de novas possibilidades para a construção do sujeito, por meio da linguagem homoerótica, o indivíduo estranho, raro, desviante que a teoria *queer* contempla, toma, particularmente, lugar na obra de Caio e tem, no geral, papel decisivo nas mudanças sociais. Louro expande o caráter político e o impacto social do sujeito homossexual na seguinte passagem: “desafiando o monopólio masculino, heterossexual e branco da Ciência, das Artes, ou da Lei, as chamadas minorias se afirmam e se autorizam a falar sobre sexualidade, gênero, cultura” (LOURO, 2004, p. 24). O sujeito que se encontra no campo das minorias, então, não é passivo, ao contrário, ele é responsável por modificações no pensamento que engloba a construção do perfil subjetivo de cada um.

Neste mesmo diapasão, Denilson Lopes no livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, publicado pela Editora Aeroplano, em 2002, acrescenta que “Os estudos queer atacam uma repronarratividade e uma reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução” (LOPES, 2002, p. 24). Desta forma, a sexualidade não tem de seguir um caminho naturalmente delimitado como forma de normalidade.

O indivíduo é visto, assim, como figura imersa na estética *camp*, no que diz respeito à sua aproximação da subversão e contestação de valores binários. Neste sentido Lopes associa esta estética com a poética do artifício. Segundo ele, “o artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (LOPES, 2002, p.104). Assim, o *camp* é uma manifestação de confronto com as regras pré-estabelecidas e “aparece como uma estratégia corrosiva da ordem” (LOPES, 2002, p. 103). Desta forma, estabelecendo este foco corrosivo, o qual se manifesta por meio do estranhamento da ordem vigente, ou na composição dos ‘corpos dóceis’ da visão foucaultiana, levando a uma reflexão acerca daquilo que deveria ser visto como natural.

1.3 – Da obra: cartas na mesa

Nesta seção seguiremos a trajetória do autor, expondo momentos mais relevantes que o configuraram como uma promessa, e hoje, como uma referência. Nascido em doze de setembro de 1948, na cidade gaúcha de Santiago do Boqueirão, Caio Fernando Abreu abandonou o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre para seguir a carreira jornalística no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), instrumento da ditadura, refugiou-se primeiramente na casa de campo da amiga Hilda Hilst, em Campinas e, posteriormente, exilou-se na Europa, onde pode conhecer e viver em vários países, como Espanha, Suécia, Inglaterra e França, além dos países baixos. O livro *Estranhos estrangeiros*, objeto desta pesquisa, como já dito, é um projeto literário que Abreu tinha antes de falecer e se refere a este período.

No tocante à inserção de Caio Fernando na produção literária brasileira do último quarto do século XX, vê-se que esta é marcada pela sombra da censura e, geralmente, aspectos da vida e do contexto ditatorial são metamorfoseados, podendo se revelar em situações de confinamento e/ou opressão, sem que se faça uma leitura direta do confronto ideológico entre escritores e poder estabelecido. Conforme analisa Silviano Santiago a prosa brasileira adquire caráter memorialista sobre o que discorre:

a prosa que envolve a questão das minorias com vigência histórica se apresenta sob a forma de texto memorialista, aparentando-se portanto ao texto modernista, mas dele guardando distância, pois a perspectiva histórica é outra. Como exemplo, penso em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, que se abre inclusive pelo mapa genealógico do índio, ou ainda em *As parceiras* de Lya Luft, onde confessa a narradora/personagem: “é isso que conheço da história das minhas raízes. Uma família de mulheres.” (SANTIAGO, 1989: 36).

Escritores como Danton Trevisan, Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu se destacaram por esta peculiaridade e, por outros caminhos, elegendo a estética da morte como temática, ou seguindo um veio parodístico, o que virá a se manifestar também na poesia de Hilda Hirst, ou de Carlos Nejar, por exemplo.

Assim sendo, os anos de 1970 e 1990 constituem um período de modificações no cenário literário-artístico brasileiro: a linguagem, resvalando para um tom satírico, ainda que de forma velada, torna-se fundamental para um olhar da crítica. O período, que no campo da crítica coincide com a eclosão dos estudos feministas, já pavimenta a via de reivindicações pela qual escorrerá uma plethora de textos associados a demais minorias em busca de suas próprias subjetivações.

Uma maneira de compreendermos as personagens de *Estranhos estrangeiros* seria vislumbrar na sua trajetória esta linha tênue da subjetividade que, de momento a momento, alonga-se, enreda-se e se desenvolve ocasionando um adiamento de si mesmo. Desta forma, a linguagem de Abreu suscita novas possibilidades de pesquisa acerca do papel do sujeito no meio social em que está inserido.

Para atender a esta demanda específica, os contos de Caio Fernando apresentam uma linguagem em consonância com o caráter transgressor de sua narrativa. Dentro desse caráter, esses tipos de textos, apresentam uma certa hibridez desde a sua estruturação, problematizando a denominação de conto com novela. Neste sentido, de acordo com Roland Barthes, tais narrativas curtas, “faz(em) vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças”, fazendo entrar em crise “a sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2004, p.38).

A obra de Abreu, em sua amplitude de visão, também cria possibilidades de diálogos com outras áreas do conhecimento, mostrando-se passível de ser observada em termos de interdisciplinaridade com o cinema e a música, contendo, em sua malha, um jogo quase lúdico da relação do tempo e do espaço na constituição da identidade dos indivíduos em seus contextos.

A respeito da relação da obra com sua fortuna crítica, observamos o estudo teórico-crítico feito por Flora Süssekind (1985) sobre o período. Segundo Flora Süssekind, o autor vai além da questão documental ou jornalística e inaugura a narrativa com base, antes de mais nada, no imaginário. Percebemos que esta visão se aproxima às considerações de cunho lacaniano que tem o imaginário como sendo o resto do real. Neste sentido, Lacan associa o outro na reflexão sobre as imagens, de acordo com ele,

Um comportamento pode se tornar imaginário quando sua orientação a partir de imagens, e seu próprio valor de imagem para um outro sujeito, o torna suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação de uma necessidade natural (LACAN, 2005, p. 20).

A movimentação do indivíduo no sentido de ir ao encontro do Outro tem um toque ao mesmo tempo de leveza e crítica na obra de Abreu, uma vez que se percebe que não existe também a identidade daquele. Neste sentido, torna-se pertinente a afirmação de Lacan que diz que “toda relação a dois é sempre mais ou menos marcada pelo estilo do imaginário” (LACAN, 2005, p. 33).

Assim, o mundo do protagonista se torna um campo propício para as discussões acerca da trajetória dele no espaço da ficcionalidade. Neste sentido, Flora Süssekind coloca o imaginário como fator que, de certa forma, correlaciona os corpos, podendo-se levar em conta que, segundo ela, após a abertura política dos anos de 1970, surgiram vários textos de cunho autobiográfico e relatos de ex-exilados, assumindo uma narração “que passa a ser sinônimo de autoexpressar-se, funcionando à maneira de uma certa carteira de identidade para quem escreve” (SÜSSEKIND, 2004, p. 95).

De acordo com os estudos de Süssekind, nos diálogos dos textos do referido período, Abreu “utiliza-se, pois, do ‘sem sentido’ desses diálogos tanto para afirmar a irracionalidade mesma da situação carcerária, quanto para desdramatizar sua representação da tortura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 51). Longe de um mimetismo, serão outros recursos tais como interrupções abruptas no texto permeável de ironia que deixarão sugerida alguma situação de tortura ou opressão do sujeito.

Desta feita, ainda de acordo com Sússekind, Abreu vai além do texto descritivo do horror. Diz ela a respeito:

não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de existência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra (SÜSSEKIND, 1985, p. 47).

A literatura pós-64 parece assim ter a função de “dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa” (SÜSSEKIND, 1985, p. 57).

Nesta mesma perspectiva, Jaime Ginzburg, pesquisador do período ditatorial, afirma que

a memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica (GINZBURG, 2007, p. 43-44).

Therezinha Barbieri, por sua vez, em seus estudos sobre a produção literária feita ‘sob neblina’ do período observa que:

Quase sempre, no trânsito entre História e ficção, o resultado é que acontecimentos fictícios ganham plausibilidade histórica e o fato histórico se irrealiza nas teias da ficção. Na verdade, a narrativa histórica comporta elementos e procedimentos de elaboração ficcional, assim como a ficção reelabora componentes derivados de fontes históricas (BARBIERI, 2003, p.99).

Devemos pensar o sujeito no texto literário de Caio Fernando Abreu como um indivíduo que procura uma linguagem irrestrita para além do corpo. Dentro desta perspectiva, em que corpos vão se confrontando com mecanismos de poder e estes avassalando territórios, devemos também considerar, em sua determinada extensão, a faceta estrangeira do indivíduo na obra.

Analogamente, tal qual a repressão ou a violência não se materializam de forma corriqueira no texto de Abreu, a alteridade e sua recepção no contexto do exílio se fazem também de forma velada. Diferentemente de relatos em que a polaridade é escancarada, sente-se o peso de uma hegemonia que nunca adquire um rosto. Contudo, ela não deve ser considerada menos pertinente. De acordo Edward Said, o exílio “é uma condição criada para negar a dignidade e a identidade das pessoas” (SAID, 2003, p.48).

Mais especificamente, ainda segundo ele “é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50). O mesmo autor considera esta condição como recorrente da era atual. Muitos, por diversos motivos, compõem hoje um quadro de diáspora que se pretende unificada. Contudo, esta estratificação não aparece tão concretamente definida na obra de Abreu. Em *Estranhos estrangeiros* o fenômeno pode ser sentido, relativamente à questão das dificuldades inerentes à linguagem, não meramente em si, mas nesta situação limítrofe. deve-se lembrar que a formação do livro, composto por textos de contextos diferentes: “LondonLondon” foi publicado primeiramente em 1977, no livro Pedras de Calcutá (Editora Alfa-Ômega), enquanto “Pela noite”, no ano de 1983, em *Triângulo das águas*, ao passo que os outros dois contos, “Ao simulacro da imagerie” e “London, London: Ajax, brush and rubbish”, são inéditos no Brasil. Tentamos, de certa forma, aproximar tematicamente os textos para a pesquisa.

Assim elencamos por arbítrio nosso, juntamente com a projeção das personagens femininas o tema sub-reptício do ruído como constitutivo da questão que se segue.

A linguagem que Abreu utiliza para a construção e identificação das personagens está assim, para muitos, relacionadas a novos caminhos de subjetividade. Fernando Arenas em um capítulo às discussões acerca da obra de Caio Fernando Abreu, no livro *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil* (2003), faz um estudo crítico sobre a produção literária brasileira do último quarto do século XX. Arenas coloca

Caio Fernando Abreu ao lado de escritores como Clarice Lispector, além de afirmar que

Pelo mesmo motivo, estes escritores se lançaram em vários graus em causas emancipatórias e utópicas, tais como revolução marxista, liberação das mulheres ou revolução sexual, mas, dado a grandes mudanças de caráter histórico, cultural e epidemiológico através do mundo no final do século XX, eles mudaram sua atenção para modos alternativos de conceber terrenos políticos e éticos (ARENAS, 2003, tradução nossa XXIX).

Nesta esteira de pesquisa, a qual diz respeito à proximidade com outras narrativas, Fernando Oliveira Mendes afirma que “os narradores de Abreu e de Lispector deixam fluir suas histórias onde, paradoxalmente, a beleza encanta e fere” (MENDES, 2010, p. 57). A sutileza do texto de *Estranhos estrangeiros*, no tocante a propostas temáticas de diferentes cunhos, conduzem o leitor para uma reflexão acerca da sua condição primeiro de pessoa e, posteriormente, de pessoa estrangeira, o que acarreta outras condições a ela na imersão do mundo de uma outra pessoa.

Muitos pesquisadores de Abreu levam em consideração, na construção da subjetividade, principalmente, a relação do indivíduo com o Outro. De acordo com Arenas, “esses autores em diferentes maneiras, colocam ‘a utopia do outro’ como que refletida em novas subjetividades e comunidades baseadas em relações de solidariedade e responsabilidade éticas” (ARENAS, 2003, XXIX). De acordo com Jaime Ginzburg,

Fernando Arenas entende que, em Abreu e em outros importantes escritores, existe a consciência crítica de que o nacionalismo brasileiro, de origem romântica, frequentemente se associa a valores excludentes e interesses patriarcais. A defesa do Estado e da modernização tiveram historicamente convergência com o reforço da pobreza e da desigualdade (GINZBURG, 2007, p. 46).

A linguagem, então, perfaz o caminho do gênero proposto por Chris Weedon e converge nas diferentes formas de subversão enfatizadas por Guacira Lopes Louro.

Abreu propõe, de certa forma, a reconfiguração dos corpos, uma vez que seu texto literário lida, invariavelmente, com as questões relacionadas à história da ditadura da época. Arenas afirma que “Abreu traça uma evolução do Brasil contemporâneo através das idas daqueles que pertenceram à contracultura dos anos 60 e os quais foram grandemente reprimidos pelo regime militar da época” (ARENAS, 2003, XXXI). Caio vivencia o período da liberação do sexo. Assim, pode-se ver que segundo Fernando Arenas,

pelos anos 80 e 90, os sobreviventes dessa geração tinham experimentado os excessos do autoritarismo político e as esperanças frustradas de uma democratização completa no Brasil e, tendo se permitido a utopia da liberação sexual, tiveram que confrontar a ameaça unipresente da AIDS (ARENAS, 2003, XXXI).

Ao tratar da temática da subjetividade e homoerotismo da produção ficcional brasileira contemporânea, Arenas abre espaço para a discussão da “nação de Caio Fernando Abreu”. Com considerações acerca do período da censura que marca o Brasil na segunda metade do século XX, Arenas propõe que “a literatura de Caio Fernando Abreu fala nos tons assim uma subjetividade angustiada na borda da vida, dolorosamente lutando para arquivar um senso de equilíbrio interior em um momento em que o indivíduo e as esperanças coletivas despontam” (ARENAS, 2003, p. 43, tradução nossa²²).

Arenas propõe uma grande discussão sobre a narrativa de Abreu: “a narrativa de Abreu também fala poderosamente de subjetividades desafiadoras ainda frágil no país semi-periférico em suas próprias encruzilhadas histórica e civilizacional” (ARENAS, 2003, p. 43, tradução nossa²³). Ademais, ele mostra que “além disso, Abreu foi uma parte integrante especificamente ‘gay’ ou

²²“Abreu’s narrative also speak powerfully of defiant yet fragile subjectivities on the semiperipheral nation at its own historical and civilizational crossroads” (ARENAS, 2003, p. 43).

²³ The literature of Caio Fernando Abreu speaks in the tones so an anguished subjectivity at the edge of life, painfully struggling to achive a sense of inner balance at a time of faded individual and collective hopes” (ARENAS, 2003, p. 43).

‘homossexual’ da cultura global que se reflete na literatura, cinema e música” (ARENAS, 2003, p. 45, tradução nossa²⁴).

Arenas trata claramente o processo de constituição da subjetividade na obra de Abreu como um recurso auto-ficção. Neste sentido, ele aponta que a produção de Caio foi feita durante um período de grandes mudanças sociais, principalmente no Brasil. O período do pré ao pós-ditatorial no Brasil do último quarto do século XX é o referencial que permeia o texto de Caio. Neste meio, o sujeito, de caráter subversivo, ganha a atenção na produção da subjetividade por meio da linguagem deste autor.

Tal sujeito alude também para o seu papel de mudança social no mundo com inúmeras possibilidades de ir além do limite imposto pela lei e pela regra. Segundo Arenas, “o espaço textual de Abreu é povoado por subjetividades representando um amplo espectro e fluido de gêneros e sexualidades que fogem contenção fácil dentro de matrizes ideológicas dominantes” (ARENAS, 2003, p. 55, tradução nossa²⁵).

Arenas chama a atenção, a todo momento, para o aparecimento e disseminação da AIDS – o que se encontra refletido diretamente na sua produção ficcional. Segundo ele, “com o advento da AIDS, a necessidade e o desejo pelo outro como expresso na ficção Caio Fernando Abreu tornou-se grandemente intensificada. A utopia do outro assumiu um papel central, e literatura tornou-se um de seus lugares privilegiados” (ARENAS, 2003, p. 62, tradução nossa²⁶). Notamos que a produção de Caio surge no tempo do aparecimento e disseminação do vírus HIV. Para Arenas, o fato da AIDS também corrobora para uma maior velocidade na produção. Neste sentido, segundo Marcelo Secron Bessa, que analisa tanto textos de Abreu e Herbert Daniel quanto teorias que englobam a AIDS, “pelos seus textos, percebe-se que os escritores não se afastam do ‘outro’, não o renunciam. Eles são o outro

²⁴ Furthermore, Abreu was an integral part of a specifically ‘gay’ or ‘queer’ global culture that is reflected in the literature, film and music (ARENAS, 2003, p. 45).

²⁵ Abreu’s textual space is populated by subjectivities representing a wide and fluid spectrum of genders and sexualities that escape facile containment within dominant ideological frameworks (ARENAS, 2003, p. 55).

²⁶ there is a fundamental ethical dimension at work in the fiction of Caio Fernando Abreu that is inseparable from an emotional component that is the same time deeply intertwined with the subject’s relationships with other” (ARENAS, 2003, p. 63).

também” (BESSA, 1997, p. 82). Ele acrescenta que “viver o outro possibilita falar aberta e claramente da doença, sem que essa exposição se transforme em expiação” (BESSA, 1997, p. 82).

O texto de Caio lida diretamente também com a questão da emoção. O lado emocional do indivíduo se torna inseparável da ficção. Para Arenas, “há uma dimensão ética fundamental no trabalho na ficção de Caio Fernando Abreu, que é inseparável de um componente emocional que é ao mesmo tempo profundamente entrelaçadas com as relações do sujeito com outro” (ARENAS, 2003, p. 63, tradução nossa²⁷).

Neste sentido, podemos observar com mais detalhes os aspectos que ligam a emoção à ficção no trabalho de Nelson Luís Barbosa que, em sua tese de doutoramento intitulada “*Infinitamente pessoal*”: a auto-ficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção” (2008), propõe uma reflexão sobre esta temática. Segundo Barbosa, “Caio jamais se furtou a viver experiências típicas de sua geração” (BARBOSA, 2008, p. 74). Tais experiências, como já foram mencionadas na seção anterior, faz parte da formação do sujeito e são refletidas na obra de Caio. Não se trata, contudo, do fato do texto literário em pauta ter como essência a autobiografia – o que Caio negava também. Com certeza, as experiências do autor contribuíram para o desenvolvimento de seu trabalho ficcional. Nas crônicas “Cartas para além do muro”, por exemplo, publicadas no jornal *Estadão*, no ano de 1995, Abreu admite publicamente a AIDS.

Neste aspecto, de acordo com os estudos de Ítalo Moriconi, o discurso “em torno da AIDS já estava presente na ficção de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80” (MORICONI, 2002, p. 15). Este pesquisador da obra de Abreu faz apontamentos os quais mostram que o autor “nos traz o perfil de um escritor de fim do século, cujo trabalho de criação literária anda par a par com o mundo do entretenimento, do espetáculo e do jornal” (MORICONI, 2002, p. 18). Percebemos que a produção artística de Abreu, principalmente no recorte feito por nós, encontra espaço nesta

²⁷ With the advent of AIDS, the need and desire for the other as expressed in Caio Fernando Abreu’s fiction became greatly intensified. The utopia of the other took on a central role, and literature became one of its privileged sites” (ARENAS, 2003, p. 62).

perspectiva que tem o mundo e o cotidiano como aspectos que permeiam o texto e, de certa forma, norteiam a obra.

A negação de Caio sobre o caráter autobiográfico de sua obra também se deve por conta do receio de sua literatura ser vista somente como literatura homossexual. O autor vai além desta temática, embora ela seja inegável, mas trata também outras questões como o estrangeiro, o amor e as condições impostas ao indivíduo pela sociedade. De acordo com Jeanne Callegari, no livro intitulado *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável* (Editora Seoman, 2008), o autor se difere, por meio da linguagem, de outros escritores: “em todos os contos, o escritor aborda seus temas favoritos: o estranhamento, a solidão, a dor. Seus personagens vão envelhecendo com ele” (CALLEGARI, 2008, p. 135).

Um outro aspecto a ser mencionado é a questão do espaço na constituição do texto de Abreu. De acordo com Bruno Souza Leal, “determinado habitante de uma cidade pode ser definido como um estrangeiro” (LEAL, 2002, p. 14). Leal aborda o sujeito como um reflexo do metrópole contemporânea onde vive e também como

seres ‘sexualizados’, convivendo não só com novos e novos produtos, comportamentos, outras situações, modas e atitudes, como também com a exploração comercial e com uma nova dimensão política dos corpos e da sexualidade. Esta, o sexo e o prazer passam a ter cada vez mais atenção e importância na vida dos indivíduos (LEAL, 2002, p. 28).

A abordagem feita por Leal sobre a sexualidade converge nas reflexões sobre a reconfiguração dos seres, enquanto personagens sexuais que vivem marginalizadas por conta da imagem de se tem da subversão neste sentido. De acordo com Leal, “a sexualidade foi constituída em meio a uma vasta e ramificada rede de relações de poder. Ela não é simplesmente o alvo do poder, mas, sim, é permeada por ele” (LEAL, 2002, p. 32). Então, neste sentido, os aparatos de poder como mecanismo que tenta moldar os indivíduos e/ou criar modelos para a inserção do mesmo. Ainda de acordo com Leal:

o processo histórico de implantação da sexualidade forneceu uma série de modelos de identificação para os que se enquadrariam nesse grupo distinto de seres humanos. Tais modelos são fornecidos pela cultura na qual se inserem e estão, pelo menos no mundo ocidental, frequentemente associados ao estigma da condenação moral, do desvio ou da doença (LEAL, 2002, p. 37).

Este processo aparece tanto na condição particular quanto na dimensão das relações coletivas. Neste sentido, Caio Fernando Abreu, em linguagem de cunho confessional, utiliza a ficção como recurso que mostra as diversas possibilidades de utilização da língua. As personagens são sempre mostradas na situação de conflito individual e coletivo. O resultado da ‘quebra de utopias’ é observado em várias condições do sujeito. “As utopias quebrando de várias maneiras nas últimas décadas, podem ser elas políticas sexual, emocional, ou até mesmo profissional” (ARENAS, 2003, p.46, tradução nossa²⁸).

Abreu consegue transformar a representação em linguagem, por meio de elementos que estão com aquela contextualizados. De acordo com Fernando Oliveira Mendes, o discurso de tal autor é contruído, “preocupando-se também com a seleção das palavras, de forma a tornar a frase musical, sonora aos ouvidos de seus leitores” (MENDES, 1998, p. 237).

Um sujeito que vive às margens, fora dos padrões convencionais, marcado pelo corpo sexuado e pela condição de estrangeiro, é utilizado por Caio como forma de auto reconhecimento através da imagem do Outro. O indivíduo é marcado, no texto de Abreu, pela solidão. Segundo Arenas, “toda ficção Abreu, a crença no outro se manifesta, finalmente, com grande dor e solidão esmagadora” (ARENAS, 2003, p. 65, tradução nossa²⁹).

Para aprofundarmos o estudo acerca da literatura de Caio Fernando, devemos levar em consideração a linguagem como recurso fundamental na construção da subjetividade de personagens que são permeadas por questões que envolvem o gênero, o homoerotismo e a particularidade da voz da

²⁸ Crashing utopias of various kinds in the past few decades, bethey political sexual, emotional, or even professional (ARENAS, 2003, p.46).

²⁹ Throughout Abreu’s fiction, belief in the other is manifested ultimately with great pain and overwhelming solitude (ARENAS, 2003, p. 65).

narrativa. As reflexões propostas neste capítulo nos auxiliarão na análise da obra que segue nos próximos.

CAPÍTULO II

O RUMOR DA LÍNGUA: A BARREIRA DOS SONS

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.

(Silviano Santiago)

Muito do que em seguida se vai dizer se liga a uma aporia: mais do que a linguagem em si, interessa a Caio Fernando Abreu uma negação da linguagem, isto é, ele se ressentia da falibilidade da representação e da busca vã da palavra, esta sim, a força que se torna constitutiva do seu texto. O mesmo pode ser aplicado à literatura de Clarice Lispector, autora com a qual Abreu mantém um diálogo frequente. Nesta seção focalizaremos duas instâncias ruído e silêncio, as quais envolvem as relações afetivas e/ou culturais entre o a personagem masculina homossexual e a personagem feminina.

Para tanto, para esta análise, pautaremos a mesma nos contos “Ao simulacro da imagerie” e “London London: Ajax, Brush and Rubbish”. Percebemos, nestes textos, a instauração de um processo de distanciamento das personagens, o qual utiliza a memória fragmentada como recurso para a criação. A narrativa propõe uma reflexão acerca do impasse do entendimento mútuo e de si mesmo, face à da construção da identidade tanto do sujeito homossexual quanto do feminino.

Podemos notar que as personagens de Abreu se mostram reprimidas e angustiadas, muitas vezes sob o regime do confinamento, sugerindo efeitos da repressão. De seu texto se pode afirmar, conforme alegam Gilles Deleuze e Félix Gattari que: “a escritura tem essa dupla função: transcrever em agenciamento, desmontar os agenciamentos” (DELEUZE; GATTARI, 1977, p. 70), constituindo-se assim uma unidade. O texto de Abreu busca, através do reflexo das experiências do estrangeiro, desnudar a face do poder que permeia as instancias discursivas.

Neste aspecto, deve-se abrir espaço para a percepção barthesiana sobre o papel do ruído nas mesmas: “a língua pode rumorejar?” (BARTHES, 1984, p. 76). Tal percepção se aplica aos dois pontos a serem paralelamente analisados, em especial, no segundo, em que não só se decodifica uma dificuldade no campo da expressão, mas a consciência desta, enquanto elemento constitutivo do texto, ou seja, no primeiro que desenvolveremos logo a seguir, detecta-se que há dificuldades de compreensão entre personagens; porém, no segundo caso, este impasse se torna a própria temática do texto.

Outro corolário deste tipo de abordagem é o afastamento das personagens entre si. Ocorre nos contos um processo de individualização, através do qual o diálogo se torna, cada vez mais, inviável. Este distanciamento em “Ao simulacro da *imagerie*” e “London, London”, ocorrerá, em especial, em a relação à interação/conflito da voz da mulher, contraponto da do protagonista da história.

A busca incessante pelo outro, face à impossibilidade do diálogo, dá a tônica a estes textos. Os sentidos são assim aludidos, expondo-se uma série de imagens distorcidas na mente da personagem, realçando-se a ocorrência de uma escuta passível de falhas, a qual ganha cada vez mais espaço na vã tentativa de apreensão de uma subjetividade fugidia, processo no qual o ruído ganha uma dimensão relevante.

Nos textos analisados neste capítulo, observamos que existem recorrentes situações de não-correspondência entre as personagens. Em uma investigação inicial, percebe-se um problema em comum: a distância temporal e espacial, por meio da qual as personagens vão se separando e se tornando estrangeiras para si mesmas, não é mais significativa do que a que se sucede pelo vazio criado pela incompatibilidade e/ou da indiferença. Um sentimento de solidão parece corroborar tanto para a busca quanto para o distanciamento das personagens entre si. Elas se mostram esvaziadas, porém sempre sensíveis aos fatos que as cercam e às condições que lhes são conferidas pelo sistema.

Para a discussão e análise dos contos, apoiamo-nos, primeiramente, no caso de “Ao simulacro da *imagerie*”, nos estudos de subjetividade de Florence Giust-Desprairies. Segundo ela, “o sujeito não é somente o produto de uma

história, de um contexto, ele se constrói também de acordo com os modos de apropriação dos objetos sociais reencontrados, escolhidos, criados” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 202).

Por sua vez, para uma abordagem mais específica do relacionamento entre personagens envolvendo efeitos da voz e do silêncio em si, fatores preponderantes em “London, London: Ajax, Brush and Rubbish”, exploraremos o artigo *O rumor da língua* (1984), de Roland Barthes. Neste, voz e ruído são discutidos concomitantemente e, uma vez manifestos no conto, surge enquanto um valioso recurso de construção ficcional. Ambos os contos supracitados resgata uma imagem o feminino por meio do silêncio das personagens. Não sendo estanques, as distintas análises, posto que operadores possam ser recorrentes em uma e outra, o ruído, embora perceptível em ambas as histórias, deve-se notar, torna-se mais intenso na segunda, constituindo-se quase como personagem ou contraponto discursivo desta.

Discutiremos, posteriormente, a projeção de subjetividades em crise na leitura e discussão de aspectos relevantes deste cunho pautados em “Ao simulacro da *Imagerie*”, texto o qual de ser filtrado pelo olhar complacente do narrador sobre a figura masculina possivelmente homossexual, bem como sobre sua interlocutora, uma personagem palimpsêstica perpassada por *flashes* de sua memória. Incompatíveis e inteligentes ambos, eles sofrerão para sempre o desalento da incompreensão, que os aliena e os une de certa forma.

2.1 – “Ao Simulacro da *Imagerie*”: representação em crise

Ah, bruta flor do querer!
(Caetano Veloso)

A epígrafe acima introduz a temática essencial do conto “Ao simulacro da *Imagerie*”, conto publicado primeiramente em fevereiro de 1996 na Revista E, do Sesc – SP, também trata a questão do desencontro de duas personagens exiladas que se conhecem intimamente, mas que colidem a cada momento.

Durante toda a sua trajetória, essa colisão será a única forma de contato entre elas. As personagens se tornam incessantemente mudas e/ou incompreensíveis para si mesmas. Tal situação gera um desconforto que permeia a história, ligando-se à tênue individualidade de cada um. Interessantemente, o autor correlaciona as questões de gênero, que diferencia as personagens, a experiências de vida, as quais as aproximam.

Neste contexto, podemos observar a pertinência dos estudos de Florence Giust-Desprairies, que, dando adeus ao panorama estruturalista, afirma que “de sistemas significantes, em que os indivíduos suficientemente inseridos procuravam se reconhecer e ser reconhecidos, passa-se à necessidade de se curvar nos sistemas incertos, instáveis, onde os pontos de apoio se quebram” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 199). Então, observamos também, no campo das relações pessoais, uma manifestação de instabilidade dos corpos nos planos lingüístico, social e cultural, os quais buscam se afirmar e, a todo momento, parecem diluídos e reconstituídos.

Neste sentido, vale salientar que o conto em questão apresenta uma mulher angustiada e desiludida, no cenário que representa bem a sociedade de consumo: “e o suor e a náusea e a aflição de todos os supermercados do mundo nas manhãs de sábado” (ABREU, 1996, p. 11). Já de meia idade, ela reencontra, ao fazer compras, o homem que muito amara nos tempos de sua juventude. Para ela, ele lhe reaparece, então, como um intelectual maduro e, como sempre, sozinho. A linguagem feita por recortes de imagens, que aludem à sexualidade latente dela e obscura do Outro, dá o tom a este texto. A situação de não-correspondência nos remete a questionamentos sobre a constituição da subjetividade, em meio a pretensões do desejo. O embate entre a personagem homem e mulher projeta o princípio de oposição de que são feitos.

A instabilidade acima observada vem ao encontro de uma profunda fissura e senso de descontinuidade do ser. Esta descontinuidade é devida a um mundo, cada vez mais marcado pela urbanização e pela globalização, que comprometem a pretensa unidade com que acreditávamos ser feitos. Em consonância com o pensamento de Giust-Desprairies, a cada dia somos menos

indivíduos e mais pertencentes a um grupo, a uma nação, a uma “tribo”; (ou não). Nossa subjetividade é múltipla; nossa individualidade, a de outrem.

Nesta perspectiva de corpos não estáticos e mutáveis, Giust-Desprairies observa que “os grupos, como pontos intermediários entre indivíduo e sociedade, são espaços de construção identitária porque asseguram funções de sustentação e de apoio” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 210-211). Em “Ao simulacro da *Imagerie*” ocorre uma situação contrária e paradoxalmente análoga, em que as personagens não chegam nem a ser nomeadas; estas, porém, possuem vontades, anseios, hábitos e preferências, às vezes até coincidentes. Contudo, não se veem ligadas a nenhum grupo, pois no limbo do exílio em que se inserem, não pertencem a nenhuma esfera caracterizada como acima. Por outro lado, não podem se ajudar mutuamente, pelo impasse criado por seus desejos que seguem por linhas paralelas, intensamente na mesma direção, porém em sentidos contrários.

A figura da mulher tenta se agarrar a uma identidade e se perde no emaranhado de emoções que não consegue definir. É na busca do Outro que a personagem tenta se (re)encontrar, buscando nas lembranças uma forma de aproximação. A personagem, assim, percorre o caminho que converge no confronto do social frente ao seu *eu*, sugerindo o que diz Giust-Desprairies: “a experiência afetiva do sujeito, tomada na sua história, altera as posições psíquicas e o modo de resolução dos conflitos, bem como fornece novas identificações” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 201).

Ao reconhecimento de um do outro, torna-se aqui pertinente a observação de Giust-Desprairies, segundo a qual, “o sujeito não é somente o produto de uma história, de um contexto, ele se constroi também de acordo como os modos de apropriação de objetos sociais reencontrados, escolhidos, criados” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 202).

Neste sentido, dentro da perspectiva da subjetividade em processo, nota-se que o reencontro traz à tona para homem e mulher tanto o melhor quanto o pior de si: a agressividade dela, a apatia dele. Ela tenta de qualquer forma ouvir e ser ouvida por aquela outra pessoa, nem que esta escuta seja por meio de ecos e ruídos do outro e não somente por imagens. O horizonte de

expectativas filtrado pelo olhar da mulher espelha um juízo de valor implícito que reflete vícios discursivos do senso comum. Ela se ressentida do fato de que não consegue chamar a atenção dele. Ano após ano, ela alimenta um desejo que se vê continuamente postergado, portanto interminável. Tal percepção de Abreu se liga à afirmação de Giust-Desprairies de que o “sentimento de fragilidade identitária se apegua ao fato de que as estruturas não existem somente de maneira externa às pessoas e aos grupos, mas que elas formam o objeto de interiorização” (GIUST-DESPRAIRIES, 2005, p. 203). A debilidade do sujeito conduz o sujeito para uma imagem a qual ele tenta agarrar.

Neste sentido, ou seja, do ponto de vista do evidenciado distanciamento entre personagem feminina e masculina, o texto reúne características que os mostram em posições antagônicas: enquanto ela é naturalista e usa saia indiana e chinelos - típica representante da geração *hippie*-, ele veste camisa de linho e se apresenta integrado à vida da grande metrópole, tal qual um emergente na sociedade capitalista. O carrinho de compras é só uma minúcia em meio a estas diferenças. Enquanto ela era adepta dos produtos naturais, ele se adequava à alimentação industrializada:

vodca, uísque, campári, pilhas de salgadinhos plásticos, maionese, margarina, pacotes de jornal com cruas lingüiças sangrentas, outro carrinho cheio até as bordas de latas de cerveja, queijo, patê – seria uma festa? –, mais latas, muitas latas, seleta de legumes, massa de tomate, atum (ABREU, 1996, p. 13).

Ironicamente, tem-se aqui um jogo ou mesmo uma brincadeira do autor em torno do pertencimento do indivíduo a um grupo na história: enquanto a mulher se sente parte de uma comunidade, ainda que ‘imaginada’, posto que, apesar desta ter uma identidade, nunca se encontra, no caso dele é ainda pior, pois atinge um ponto máximo de negação deste pertencimento, tornando-se apenas mais um num todo que não é unidade. O filtro do narrador não se poupa tampouco. Definitivamente, ambos estão sós e relegados à própria condição.

Nesta mesma perspectiva, se a mulher não parece segura de si mesma, como mostra a citação: “ela olhou as próprias compras; bolachas-d’água-e-sal, água com gás, arroz integral e, num surto de extravagância, um pote de geléia

de pêssegos argentinos” (ABREU, 1996, p. 11), ele, por outro lado, apresenta-se também como manipulável, tornando-se um verdadeiro “urbanóide” (ABREU, 1996, p. 13), todavia, sem incorrer na visão a-crítica dela.

Quanto ao espaço, no qual ambos estão inseridos, ou seja, o supermercado com sua arquitetura linear, ao invés de aproximá-los, acaba por proporcionar evidências do distanciamento entre eles. As personagens se mostram mudas e se sentem aprisionadas dentro de um sistema fixo e rígido. Neste aspecto de despersonalização, nenhuma delas, como já foi dito, é nomeada: talvez, pelo mesmo motivo, tem-se a sensação de sua sujeição e constrangimento pelo senso comum. Ela é apenas uma solteirona e ele mais um enrustido na teia social. Esta, portanto, é composta como um tecido de relações discursivas que se sobrepõem umas às outras.

Na configuração deste enlace improvável, vale ilustrar a frustração da personagem feminina e da masculina. A mulher, ao desejar aquele homem, projeta-o enquanto exilado, tanto no contexto físico e social quanto no da sexualidade, e ao ser tacitamente rechaçada, reage com histeria, apropriando-se dos vícios do senso comum: “‘Quero porque quero minhas fitas de Astrud e Chet de volta, sua bicha broxa’, bem bruta e irracional” (ABREU, 1996, p. 15).

A angústia da personagem está em não conseguir captar a subjetividade fugidia do homem. Sua recusa, que também sugere um caso de denegação freudiana, torna-se mais intrigante se associada à interpretação do real de Clément Rosset. Este faz considerações sobre as imagens que se fazem do mundo, passíveis de um investimento pessoal do sujeito face ao Outro. O reencontro da mulher com aquele o qual ela tivera uma paixão não correspondida, detona um processo semelhante ao que Rosset analisa em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008).

Nesta obra, versada sobre os meandros da percepção e do real, Rosset nos conta uma anedota que o levou às reflexões que tece sobre o tema. Segundo ele, na obra *Boubouroche* (1893), de George Courtline, um homem instala Adèle, sua amante em um apartamento. Ela tem um namorado que esconde no armário toda vez que o amante Boubouroche chega, até que um dia este resolve aparecer em horário fora da habitual e encontra o namorado

escondido. Mesmo assim, ele consegue criar para si um artifício que faz com que acredite que ela seja inocente. Segundo Rosset, ele apaga da mente a imagem do homem escondido e cria uma outra versão mais benigna para si, segundo a qual não haveria um ‘amante’ no quarto, apenas ‘um outro homem no armário’; ou seja, “ele não sofre por ser cego, mas sim por *ver duplicado*” (ROSSET, 2008, p. 23).

Considerando o fato, Rosset postula que “este mundo aqui, que em si não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador” (ROSSET, 2008, p. 57). No plano da ilusão, ele aborda, por exemplo, também histórias representadas pelos oráculos, em meio a outros casos.

A amplitude do duplo é mencionada também por Rosset. Segundo ele, “nada mais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a ideia original” (ROSSET, 2008, p. 61-62). A duplicidade se torna, assim, um mecanismo pelo qual se pode reconhecer os traços da identidade do próprio sujeito. Neste caso, este se espelha no Outro.

A temporalidade se mostra assim, como uma condensação entre presente, passado e futuro. O tempo atual representa, segundo Rosset, a imagem de várias situações. “O presente é, a cada instante, a soma de todos os presentes” (ROSSET, 2008, p. 81). Ele aponta para a necessidade de se viver bem cada momento, pois, ele constitui, conjuntamente, passado e futuro. Assim, “seja amigo do presente que passa: o futuro e o passado lhe serão dados *por acréscimo*” (ROSSET, 2008, p. 82), diz ele.

O efeito de se enxergar no outro, dentro de seu próprio enquadramento, é temática possível dentro do ponto de vista de Rosset, que coloca que “no par maléfico que une o eu a um outro fantasmagórico, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*” (ROSSET, 2008, p. 88).

Nesta perspectiva, percebemos que, no texto de Abreu, a narrativa se constroi igualmente com base na duplicação. Nela ocorre uma situação

semelhante em que há um espelho, tal qual o reflexo e a sombra, desempenhando um papel enganador na visualização do eu, em que este último, segundo as próprias palavras do autor, “me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo” (ROSSET, 2008, p. 90). Tal imagem pode ser reencontrada de diversas formas, dentre elas aquela a qual se torna insistente na obra de Abreu, ou seja, a figura do Outro, como recurso para a visualização de si mesmo.

Rosset afirma que “talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta de que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser” (ROSSET, 2008, p. 92). Assim, percebemos que o indivíduo somente consegue ter uma visão clara de sua identidade no momento em que ele percebe as funcionalidades do isolamento. De acordo com Rosset, “o afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprios, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes” (ROSSET, 2008, p. 95).

No caso do conto de Abreu, não se trata de um flagrante, como na história de Boubouroche, mas a mulher tem a descrição do homem como um indivíduo marcado pela solidão. Da mesma forma, a personagem masculina não quer vê-la como uma histérica, o homem cria o simulacro da mulher que admira, para não beijá-la e nem ter nenhuma relação sexual com a mesma. O homem quer tão somente conservá-la como companheira, mas não como uma mulher desejante. A presença dela pode vacilar, para ele, desde a imagem de amiga e confidente até à ideia de beleza, menos de relacionamento. Para tanto, o homem elege atributos que, para ele são interessantes e, para ela, tornam-se bastantes. Ele quer somente vislumbrá-la: “fica agora assim por favor parada contra essa janela de vidro que a luz do entardecer está batendo nos seus cabelos e eu quero guardar para sempre na memória esta imagem de você assim tão linda” (ABREU, 1996, p. 14).

Da mesma forma, é possível se vislumbrar uma outra analogia com a anedota descrita, da seguinte forma: a mulher que, por sua vez, tem uma

expectativa de homem ideal a ser preenchida, se agarra a esta para não ser destruída. Desta forma, ela o vê sozinho, como lhe apraz vislumbrar: sem nenhum relacionamento, nem com outro homem, nem com uma mulher. Ela, desta forma, o vê enquanto figura rasurada e vazia, tornando-se assim próxima e semelhante a ele por sua condição de marginalidade. A busca do real, pode-se dizer, incita a participação não somente da personagem, mas também do leitor.

Finalizando esta parte, devemos levantar a questão da linha de fuga resenhada para si por cada uma das personagens. Nota-se que um simulacro da imagem do Outro é revertido na tentativa, sem sucesso, de preenchimento de um vazio. Nesta situação, a mulher projeta para si um ideal, que não se concretiza; constatado o insucesso, segue a decepção, que permeia com tom amargo a descrição deste outro, a partir de então, assimilado com possíveis defeitos e não mais como alguém desejável. Diz o texto:

Ele tinha trinta e sete quando se conheceram. Agora quantos mesmo? Uns quarenta e três ou quarenta e quatro, era de Libra, daquele tipo que não sabe a hora de nascimento. E aquela barriga nojenta, aquele Ar de Quem Venceu na Vida, aquela camisa sintética, as rodas de suor, as calças Zoomp com pregas, as bolsas de plástico barato do super, três ou quatro em cada mão, saindo torto e quase gordo do supermercado (ABREU, 1996, p. 15)

Neste contexto, podemos retornar aos estudos de Rosset, os quais também apontam para a tentativa de construção do sujeito que se pauta no Outro, principalmente na imagem deste. Assim, o princípio do duplo se faz, então, de maneira a aproximar o feio do bonito, mas não enquanto particularmente belo, do tipo ‘a beleza está nos olhos de quem vê’; nem tornando um feio aceitável. Em termos desconstrucionistas, a linguagem carrega os germes de suas contradições, e ela o renega de forma tão veemente que acusa, de forma reiterada, a importância que o mesmo possa ter para si. Em outras palavras, o simulacro em um ‘efeito do real’ tem defeitos. E isto o torna ‘idealmente real’.

Ainda quanto ao título da seção, é pertinente notar-se que consta do Dicionário S. Burtin-Vinhos: Francês/Português-Português-Francês, da Editora Globo, 1975, o termo *imagerie* como sendo o “fabrico, comércio de

imagens” (BURTIN-VINHOLES, 1975, ILL). O título, pois, do conto sugere um percurso no qual a ideia de simulacro é explorada em termos de esvaziamento/preenchimento de sentidos. Notamos que a personagem feminina dissimula o caráter do homem, como agindo de má fé. Mas ela própria, “de má fé”, oblitera o fato: “não, ela não era tola. Mas como quem não desiste de anjos, fadas, cegonhas com bebês, ilhas gregas e *happy ends cinderescos*, ela queria acreditar” (ABREU, 1996, p. 14).

Percebemos, assim, a sutileza de Caio Fernando Abreu ao tratar da imagem da mulher no texto que, de certa forma, ganha um espaço primordial para o desenvolvimento da trama, convergindo para fatores de originalidade no campo linguístico. Abreu a insere e contempla na obra, a par da imagem do homossexual masculino, na mesma malha do discurso em que este é tecido com suas dúvidas, incompreensões, virtudes e defeitos que o fazem nada mais nada menos do que humano. A mulher assoma, assim, um novo patamar na trama, tornando-se simetricamente igual a ele e, por isso mesmo, profundamente oposta.

Na próxima seção perseguiremos ainda o olhar sobre a relação entre homem e mulher, não mais do ponto de vista do desejo, mas do poder e do enquadramento das vozes, que envolvem sua manifestação.

2.2 – “London, London”: “Pois não”, Ou “Pois sim”?

I choose no face to look at, choose no way

I just happen to be here, and it's ok!

(Caetano Veloso)

Esta seção que se segue envolve uma faceta lúdica da linguagem, tanto no que diz respeito a esta enquanto ruído, quanto o ruído enquanto esta. Ao invés da ênfase dada no campo da percepção visual, como à ambientação arquitetônica e seu diálogo com a caracterização no conto anterior, interessamos por ora, no conto “London, London: Ajax, Brush and Rubbish”, a percepção auditiva, estruturada sobremaneira no sujeito e na

incomunicabilidade, ambos em relação ao poder. Este texto de Abreu trata basicamente a condição do estrangeiro num mundo onde sua voz parece se tornar supérflua tão somente passível de incompreensão.

“London, London” originalmente publicado no livro *Pedras de Calcutá* (1977), apresenta um protagonista que é homossexual, pobre e angustiado, e que vive de faxinas de banheiros e de carpetes. O texto mostra a condição de isolamento do estrangeiro no plano social e econômico. Ele tenta se constituir, enquanto sujeito na cidade de Londres, a qual é descrita como uma verdadeira Babel cultural.

A outra personagem se trata de uma inglesa, Mrs. Dixon, de pouca audição; as dificuldades de comunicação entre ambos são, portanto, óbvias. Desta forma, o que se ouve são balbucios da voz do protagonista nos entremeios do discurso da empregadora que nunca o compreende. Neste sentido, o texto ecoa uma situação análoga à que Roland Barthes levanta ao dizer que “o rumor detona um ruído limite, um ruído impossível, o ruído daquilo que, funcionando na perfeição, não tem ruído; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do ruído” (BARTHES, 1984, p. 75). Ele propõe, assim, uma configuração do ruído como uma continuidade do som e de seus ecos. O rumor, segundo ele “implica” mesmo “uma comunidade de corpos” (BARTHES, 1984, p. 76).

O pensamento barthesiano tenta trazer novas formas e peculiaridades, as quais podem ser visitadas principalmente neste conto de Abreu, que trata abertamente a questão da não escuta entre o sujeito feminino e masculino, circunstância acrescida do fato de que estes, desta vez, pertencem a classes distintas. Mrs. Dixon é a senhora londrina tradicional, com a qual o narrador-personagem não consegue uma comunicação perfeita. Ele tenta várias línguas diferentes, demonstrando sua identidade marcada pela multiplicidade ou mesmo erudição, mas, mesmo assim, o processo de incompreensão parece estar instaurado. Nenhum desses idiomas é suficientemente completo para descrever a sensação do exílio e da marginalidade, sentidos pela personagem a qual nos referiremos como masculina, não homossexual, como no anterior pelo fato de que a trama não entra em detalhes que nos levem a esta conclusão.

O sujeito, no caso estrangeiro, sente que sua voz não encontra um interlocutor e se torna fragmentada, ecoada e incompreensível. Neste sentido, tornam-se pertinentes, as considerações de Roland Barthes (1984), sobre as instâncias acerca da voz e do silêncio.

Observando o desempenho do ruído no texto, nota-se que Barthes o considera inusitadamente como a negação de si mesmo, diz ele: “o rumor não é mais que o ruído da ausência de ruído” (BARTHES, 1984, p. 76). A afirmativa se liga diretamente a uma característica do enredo, no que diz respeito à indiferença desta personagem em relação ao narrador. Nesta perspectiva, evidenciamos a preocupação do narrador com as possibilidades ou não de comunicação entre os sujeitos, não só por meio do uso da linguagem, mas, principalmente, da negação da mesma.

Caio tenta criar uma forma de linguagem por meio do silenciamento oportuno das personagens. Percebemos na sua narrativa as marcas da sua experiência encarando barreiras que não passam de outras possibilidades enunciativas no caminho que o indivíduo percorre rumo à comunicação com o Outro. No entorno das situações, divagam memórias que, por vezes, são mencionadas pelo narrador.

No tratamento das vozes e seus ecos, Barthes mapeia as conseqüências do ruído, enquanto elemento que gera incompreensão e desconforto. Segundo ele,

o engasgamento é uma mensagem duas vezes marcada: por um lado, compreende-se mal; mas, por outro, com esforço, apesar de tudo compreende-se. Ele não está verdadeiramente nem na língua, nem fora dela: é um ruído de linguagem comparável à seqüência de golpes pelos quais um motor dá a entender que está mal de saúde: é este precisamente o sentido da *falha do motor*, sinal sonoro de um revés que se perfila no funcionamento do objecto (BARTHES, 1984, p. 75).

O processo de incomunicabilidade, neste caso, que ressoa à denegação freudiana, advém da não-escuta e/ou da falta de interlocução entre as personagens do conto, no caso específico, da voz do estrangeiro. O sujeito masculino não é entendido pelo feminino, pois este não somente tem dificuldade em ouvir o outro por causa dos ruídos inerentes à interlocução entre

ambos, mas também por causa de sua pré-disposição, de princípio, a ouvir-se a si mesma. Ainda de acordo com Barthes, que vê o homem como uma máquina de enunciação, o balbucio “é em suma um medo: tenho medo de que a máquina venha a parar” (BARTHES, 1984, p. 75); o sujeito se amedronta face à possibilidade de não vir a dominar a linguagem.

O rumor pode designar, nesta perspectiva, uma regulação do sujeito. Barthes afirma que “assim como as disfunções da linguagem são de certa forma resumidas num sinal sonoro – o engasgamento – também o bom funcionamento da máquina revela num ser musical: o *rumor*” (BARTHES, 1984, p. 75).

O exílio, nesta perspectiva da dificuldade em torno do uso da língua, presta-se como procrastinação, adiamento da identidade, ao mesmo tempo em que é apresentado como algo a mais, como se o refúgio fosse algo incompleto ou inacabado. Contudo, no texto, esta ‘falta’ proporciona ao narrador vislumbrar outras projeções de si mesmo, como quando caminha pela cidade colhendo impressões, de certa forma positivas, que compartilha consigo mesmo: “[...] *but I’ve got something else. Yes, I do*” (ABREU, 1996, p. 16). O estrangeiro se mostra aberto às condições adversas encontradas no ambiente europeu.

Desta forma, a narrativa discorre no sentido de mostrar que o estrangeiro não encontra diálogo nem no ambiente da casa onde trabalha nem na cidade onde se encontra. A patroa capta pílulas da conversação que ela mesma se predispõe a levar adiante, porém, invariavelmente, só percebe os ruídos daquele que periodicamente lhe serve:

- *Good morning, Mrs. Dixon! I’m the cleaner!*
 - *What? The killer?*
 - *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*
 (ABREU, 1996, p. 43).

Como se fosse um mosaico, a imagem de Mrs. Dixon é construída pelo narrador, através de pequenos traços de sua personalidade alusivos a objetos que possui, todos estes exóticos e, portanto, alheios a ela e a constituem como uma caricatura multicultural. Este impasse é mostrado na seguinte passagem:

[...] é um pouco surda, não entende bem. Preciso gritar bem junto à pérola (jamaicana) de sua orelha direita. Mrs. D(N)ixon usa um colete de peles (siberianas) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (chinês) no pescoço. Os olhos azuis são duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (belgas) que lhe prende o cabelo (ABREU, 1996, p. 43).

Essas características da origem dos objetos têm mais a ver com a suposição do narrador que, por sua vez, sofre, além da tortura psicológica de não ser compreendida, a punição sem culpa de seu corpo e a obrigação de ter que se curvar ao trabalho braçal para sobreviver:

bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira” e procura enxergar uma forma de diálogo, “dor nas pernas, subir, descer, chamar, ouvir” (ABREU, 1996, p. 45).

Sua trajetória desenha uma linha descendente à medida em que o tempo passa, não somente ele se desengana de viver cenas fantásticas em cenários de que ouvira falar, mas torna-se apenas mais um num grupo de anônimos, como mostra o texto:

Mas onde os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, os grandes encontros - onde as montanhas cobertas de neve, os teatros, balés, cultura, História - onde? Dura paisagem, *hard landscape*. Tunisianos, japoneses, persas, indianos, congoleses, panamenhos, marroquinos. Babylon City ferve. *Blobs in strangers' hands*, virando na privada o balde cheio de sifilização, enquanto puxo a descarga para que Mrs. Burnes (ou Lascelley ou Hill ou Simpson) não escute meu grito (ABREU, 1996, p. 45).

O narrador, por meio do discurso, possibilita ao leitor as possibilidades de decidir o desfecho do enredo. Chegamos, assim, às considerações de Guy Debord, no livro intitulado *A sociedade do espetáculo* (1997), o qual propõe uma análise crítica do indivíduo submisso ao império da mídia que vive a contemporaneidade por meio do discurso e imagens veiculadas pela mesma. De acordo com ele,

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna (DEBORD, 1997, p. 14-15).

Partindo desses posicionamentos, podemos dizer que o sujeito, no mundo contemporâneo, tem a ilusão falsa da perfeição. Ele também tenta se ver perfeito, apesar dos condicionamentos e/ou condenações de ordem ética e moral. Observamos que Debord aponta para as imagens e os produtos dos meios de comunicação em massa como fator de desligamento do indivíduo no contexto atual. Assim, tornar-se relevante um estudo sobre a importância do mundo dito espetacular na constituição da personalidade das pessoas. Devemos entender que, neste caso, há uma relação íntima com aspectos da sociedade consumista. De acordo com Debord, O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem (DEBORD, 1997, p. 28).

O sujeito se vê mapeado pelo dinheiro e pelos meios que fazem circular as ideias relacionadas ao capitalismo. O espetáculo, neste caso, consiste na vida limitada e podada no que diz respeito às liberdades individuais. Em relação a esta questão, Debord afirma que:

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no

qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é dinheiro que apenas se olha, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do pseudo-uso, mas já é em si mesmo o pseudo uso da vida (DEBORD, 1997, p.34).

O sujeito e sua liberdade são geridos por uma situação que faz com que eles se tornem passivos frente às situações experimentadas e sempre presentes nas lembranças que o sujeito carrega. A liberdade individual, assim, está condicionada a fatores de ordem social e econômica. O trabalho de Debord sobre a sociedade, por sua vez, mostra o espetáculo como situação e como próprio cenário, como podemos observar na passagem:

cada qual é filho de suas obras, e do jeito que a passividade faz a cama, nela se deita. O maior resultado da decomposição catastrófica da sociedade de classes é que, pela primeira vez na história, o velho problema de saber se a maioria dos homens ama de fato a liberdade está superado: agora, eles vão ser obrigados a amá-la (DEBORD, 1997, p.162).

Neste sentido, a leitura de Debord mostra que o passado e futuro não podem ser associados, assim como o presente é percebido somente pela circulação incessante da informação. Esta, por sua vez,

(...) a cada instante retorna uma lista bem sucinta das mesmas tolices, anunciadas com entusiasmo como novidades importantes, referentes ao que de fato muda. Tais tolices dizem respeito sobretudo à condenação que este mundo parece ter pronunciado contra sua existência, às etapas de sua autodestruição programada (DEBORD, 1997, p.176).

Assim, o texto de Debord mostra o indivíduo como um ator social que está sujeito às mazelas do capitalismo tardio. Esta figura encontra-se imersa na sociedade consumista que, coincidentemente, acaba também o esvaziando.

Esvaziado, o sujeito, neste sentido, tenta criar uma realidade que lhe seja perfeita, ou seja, melhor do que a original. Essa ideia da recriação e cópia da realidade nos remete a questionamentos acerca do simulacro e seu papel na narrativa de Abreu. Na concepção de Jacques Derrida, como já vimos, simulacro é sempre algo mais que o autêntico que, no jogo da escrita, rompe com a noção de cópia. Para ele, o termo se refere à superestrutura, a qual se reapropria de elementos da sociedade para tentar criá-los de forma que eles sejam mais verdadeiros do que o original.

Desta forma, mais do que mostrar o interior das personagens perdidas e marginalizadas no meio urbano, o texto de “London, London: Ajax, Brush and Rubbish” ao propor uma discussão sobre o ruído, no sentido físico da materialidade do som, metaforicamente, instaura uma reflexão política sobre papéis hegemônicos na sociedade. Aqui, uma digressão se faz necessária: o título do conto nos remete à um contexto sócio-histórico, ou seja, os anos 70 do período ditatorial no Brasil. A canção composta e cantada em inglês por Caetano Veloso, quando este se encontrava em Londres, por força da mesma repressão militar que imperava na época serve de contraponto ao texto de Abreu, pois denuncia melancolicamente a sensação de impotência do exilado político brasileiro face à pouca perspectiva de mudança então. A voz lírica repete incessantemente no refrão que está sozinho, explorando formalisticamente a aliteração *London/lonely*, ou seja, mostrando que se encontra desamparada.

As possibilidades do protagonista do conto são também limitadas, posto que, assim como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, o futuro acena para uma esperança que nunca se concretiza, como se lê abaixo:

Tenho duas opções: sentar na escada suja e chorar ou sair correndo e jogar-me no Tâmis. Prefiro tomar o próximo trem para a próxima casa, navegar nas *waves* de meu próprio assobio e esperar por Mrs. Burnes, que não vem, que não vem (ABREU, 1996, p. 48).

O verbo e sua repetição redproduzem o movimento incessante das ondas. O que se percebe é que não existe possibilidade de interação com o social e, com isso, o sujeito se vê obrigado a criar um simulacro para si mesmo:

uma interlocutora, sem palavras, também estrangeira, também destituta de sua própria identidade, que o ouviria nos dois sentidos, mas esta também o abandona:

Eu não quero dizer nada, em língua nenhuma, eu não quero dizer absolutamente nada. Eu só sorrio e deixo ela ir embora com seus pés descalços e muito sujos dançando embaixo dos trapos coloridos da saia. Ela canta, ainda, Eu aproximo os pulsos das narinas e aspiro, até o ônibus chegar, eu aspiro. Sândalo Oriente (ABREU, 1996, p. 46).

A cidade debordiana é vista por detrás deste sujeito perdido em meio ao turbilhão da metrópole e que não consegue perceber a ironia dramática em que se envolve: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos” (ABREU, 1996, p. 43). Londres é, assim, não mais a cidade amável, porém nostálgica, como mostrada na canção de Caetano, mas a cidade fervilhante e impessoal. O protagonista se rende ao caos do qual o termo Babilônia é emblemático.

Sendo assim, no referido conto de Abreu, os limites geográficos são diluídos e as referências apagadas. As recordações do protagonista são permeadas por clichês pós-modernos, no sentido que lhes daria Linda Hutcheon, ou seja, são apropriados de lendas que soam a panfletos turísticos e, assim, re-presentam uma história conscientemente re-criada:

Eu queria tocar “Pour Élise” ao piano, sabia? É meio kitsch, eu sei, mas eu queria, e *en el Brazil, cariño, en el otro lado del mar, hay una tierra encantada que se llama Arembepe, y un poco más al sur hay otra, que se llama Garopaba* (ABREU, 1996, p. 47).

Assim, a personagem se mostra, como um sujeito esvaziado e tenta se sustentar nas camadas da memória: “[...] apanhe todos os pedaços que você perdeu nessas andanças e venha para o meu tapete mágico” (ABREU, 1996, p. 47). Os locais podem ser uma alternativa, ao mesmo tempo em que aludem a outro conto do escritor, intitulado “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá* (1977). Procura-se incessantemente um lugar inexistente, ou seja, como na lenda, que abrigue o sujeito das dificuldades que a vida lhe impõe.

Tais imposições marcam um descompasso do sujeito consigo mesmo trazendo à tona aspectos que o tornam estranho no meio.

Voltando à questão do estranhamento de si mesmo e do seu entorno, a personagem se vê cercada por uma ancoragem frágil, quer quem não lhe ouve, quer quem nunca vem, ou seja, por quem nunca lhe ouve ou por quem nunca aparece, como mostra o texto: “não vem, não vem. *Wait her and after call me.* Espero, espero. Mrs. Burnes não vem” (ABREU, 1996, p. 48). A manifestação de uma nova linguagem se torna pertinente; frases entremeadas com sentenças inteiras em inglês sugerem a situação de ruído e incompreensão que envolve o protagonista levando-o às raias da angústia, conforme se lê adiante: “- *Look deep on my eyes. Can you see? They’re lost. They’re completely lost. And I can do, nothing*” (ABREU, 1996, p. 48). Quanto ao estrangeiro, peça que também compõe a malha em que este protagonista se insere, não pode e/ou não quer, tampouco dizer nada, só emudecer.

Estando perdida, a personagem tenta encontrar segurança no mapa da cidade: “*I don’t forget.* Meu coração está perdido, mas tenho um *London* de A a Z na mão direita e na esquerda um *Collins dictionary*. Babylon City estertora, afogada no lixo ocidental. *But I’ve got something else. Yes, I do*” (ABREU, 1996, p. 50). A imagem impessoal da Babilônia ressurgue na representação do estranhamento da urbe. Isso também pode ocorrer ou na posse das palavras do dicionário ou na orientação conforme indicada pelo guia do caminho que deve ser percorrido.

Por sua vez, as cenas que representam o interior doméstico o qual, pelo menos, esperava-se ser aconchegante, na verdade, mostram-no igualmente hostil: “as flores amarelas sobre a mesa branca ainda não morreram. O telefone existe, mas não chama. Na parede tem um mapa-múndi do século não sei quantos” (ABREU, 1996, p. 49). A irreverência da passagem acima nos remete novamente à crítica da história no contexto pós-moderno e pós-colonial; isto porque este tipo de linguagem vai, ironicamente, de encontro a uma certa formalidade a ser associada com a hegemonia cultural européia, da qual a senhora, como já vimos, é representante. Nota-se que a referência ao mapa-múndi se dá através de uma oração, “não sei quantos anos”, que tem peso

gramatical de adjetivação correspondendo a “muito antigo”, ou talvez do ‘período renascentista’ ou ainda, até ‘clássico’ – o que para o narrador parece não ter nenhuma importância. Assim, ele tenta diluir as fronteiras impostas pelos aparatos de poder que, segundo Foucault, permeiam de forma sutil o dia-a-dia do indivíduo. Este narrador se mostra, então, como um interlocutor aparentemente passivo, que tudo aceita, mas que, dialogicamente, expõe-na.

Por extensão, ainda dentro da crítica da noção de tempo, nota-se que este é também diluído, o que concorre para que sua sensação de não pertencimento se torne maior ainda, pois oblitera suas possíveis referências de memória. O narrador faz uma reflexão acerca desse seu estranhamento: “como se agora fosse também ontem, amanhã e depois de amanhã, como se a primavera não sucedesse ao inverno” (ABREU, 1996, p. 49). Neste contexto de ruptura, ele perfaz o caminho de volta a sua origem, dando as costas àquela Babilônia desenfreada tão diametralmente oposta a um Brasil, é preciso lembrar, não de hoje, mas de então: “como se não devesse nunca ter ousado quebrar a casca do ovo” (ABREU, 1996, p. 49).

Caio Fernando alcança, através do silêncio, a expressão que a própria voz parece omitir. O seu texto busca uma linguagem comum, que não se efetua, por conta do distanciamento social entre personagens, relacionadas à ordem hegemônica que os rege, e que emperra, como vimos, relacionamentos interpessoais. Tem-se uma feição da solidão e da desilusão, a qual encontra espaço propício nas personagens.

Assim, após essa reflexão feita sobre percepções do real, simulacro e incomunicabilidade, as quais envolvem personagem mulher e sujeito homoerótico, e/ou homossexual, o próximo capítulo se abre para análise do homoerótico em si, delineando-se sua representação em relação a certos parâmetros da linguagem cinematográfica, ligados à sequência de imagens que se captam em diferentes espaços, nos quais também toma lugar o processo de adiamento/re-conhecimento de tal subjetividade.

CAPÍTULO III LINHAS DE FUGA: A CINEMÁTICA DOS ESPAÇOS

Neste ponto de nossa análise, vamos nos deter nas duas novelas que encerram a obra, “Bem longe de Marienbad” e “Pela noite”, buscando demonstrar como o processo de busca e/ou diluição da identidade homoerótica no seu contexto social está relacionado aos diferentes mundos e espaços que compõem o cenário destas novelas. Acreditamos que ocorra, na constituição das mesmas, um tratamento da subjetividade, a qual se mostra bastante fluida, para que, paulatinamente, venha a convergir na figura do Outro.

O recurso estratégico tem alvo certo: o senso comum, pautado na fixidez das regras, que, então, desconstruídas, devem ser repensadas, no que tange ao seu cerceamento das liberdades individuais, no caso e por extensão, como um todo. Notamos que, para se explorar tal aspecto na ficção de Caio Fernando, tornam-se relevantes as considerações de Jacques Derrida em torno da noção de *différance*, a qual desnuda vieses capazes de reverterem hierarquias e vozes discursivas, tais como se interpõem ao horizonte de expectativas presentes no campo destas subjetividades homoeróticas.

Assim sendo, para a análise de “Bem longe de Marienbad”, vamos nos pautar por esta vertente teórica, na tentativa de desvendar o mistério que cerca a busca pelo outro, efetuada pelo narrador, e vice versa. Neste sentido, o tema é sugestivo da teoria da desconstrução proposta por Jacques Derrida, no Colóquio Internacional da Universidade Johns Hopkins, em 1966. Ele critica o estruturalismo do ponto de vista do seu caráter acrítico apontando que o termo “estrutura” tem origem semelhante à de *episteme*, ou seja, um conceito criado “ao mesmo tempo da ciência e da filosofia ocidentais, e que mergulham suas raízes no solo da linguagem comum” no bojo da qual surgem condições para que esta possa “reconhecê-los para os trazer a si num deslocamento metafórico” (DERRIDA, 2002, p.230). Desta forma, questionando a própria noção de estrutura, ele acaba abalando-a no seu centro e recoloca, em seu lugar, as margens, que então ganham projeção.

Em outro momento, discutiremos a novela “Pela noite”, na qual enfatizaremos a questão dos dêiticos, em especial dos nomes próprios e adjuntos adverbiais, assunto devidamente explorado por Émile Benveniste (1991), e retomado por Barthes (1988), o qual se presta à compreensão do deslizamento das subjetividades, no caso, homoeróticas, abordadas no texto. O cotejamento de ambos os textos deve nos levar, a princípio, à configuração e/ou aceitação plena do sujeito homoafetivo pelo outro, desenvolvendo-se de forma mais contundente no estratégico espelhamento e dissolução entre si de ambas as personagens.

Existem diversos caminhos que podemos percorrer para o entendimento dos questionamentos acima concernentes às pessoas do discurso. Notamos que dentre as teorias, as de Benveniste mostram que se pode começar a pensar tanto os pronomes, quanto à própria linguística, dentro das formas mais inusitadas. Novamente, de acordo com Barthes, “tudo é claro no livro de Benveniste, tudo nele pode ser imediatamente reconhecido como verdade; e, no entanto, tudo também nele não faz mais do que começar” (BARTHES, 1984, p. 181). O que Barthes tenta mostrar é que se pode fazer uma releitura dos aspectos textuais e linguísticos por meio da clareza apontada na teoria benvenistiana.

Percebemos, assim, que, presentes na discussão da teoria barthesiana acerca, dados culturais são postos em destaque: “este livro não satisfaz apenas uma exigência actual da cultura: adianta-se-lhe, forma-a, dirige-a” (BARTHES, 1984, p. 150). Observamos, assim também, através da leitura de Barthes, a importância de se valorizar o aspecto social na construção das pessoas do discurso, pois, de acordo com o mesmo,

[...] longe de abandonar a língua no limiar da sociedade, como se ela não passasse de um utensílio desta, ele [Benveniste] afirma com esperança que ‘é a sociedade que começa a reconhecer-se como língua’ (BARTHES, 1984, p. 150).

Benveniste se torna, então, uma referência por apontar uma nova postura de investigação dentro da linguística, segundo Barthes, captando “sempre a linguagem a este nível decisivo em que, sem cessar de ser

plenamente linguagem, ela recolhe tudo aquilo que estávamos habituados a considerar exterior ou anterior a ela” (BARTHES, 1984, p. 150).

Tais conceitos levam-nos a enxergar não ingenuamente o sujeito no discurso, como também não negligenciar aspectos importantes de cunho identitário, os quais permeiam a formação discursiva da personalidade do indivíduo. Isto pode ser ilustrado da seguinte forma,

de uma maneira geral, ao colocar o sujeito (no sentido filosófico do termo) no centro das grandes categorias da linguagem, ao mostrar, a propósito de factos muito diversos, que este sujeito nunca se pode distinguir de uma ‘instância do discurso’, diferente da instância da realidade (BARTHES, 1984, p. 150).

O sujeito, então, se mostra no jogo dos dêiticos e, na representação, percebem as marcas do vazio, como veremos no estudo que segue.

3.1. “Bem longe de Marienbad”: derridando.

A novela “Bem longe de Marienbad”, publicada primeiramente em 1994, em Paris, anteriormente à descoberta pelo autor de ser portador do vírus da AIDS, traz à luz o argumento dos possíveis encontros e desencontros de personagens que se sentem esvaziadas em um mundo conturbado e impessoal por consequência da urbanização. Toda a trajetória traçada pelo sujeito homoerótico neste ambiente tenta realizar uma busca pela própria identidade neste meio. A todo momento, o narrador, seu interlocutor e, às vezes, uma terceira pessoa acenam para as inter-relações pessoais como fator de descoberta do seu *eu*.

A cidade à qual o narrador de Abreu faz menção no título está situada na República Tcheca e foi o palco da película “Ano passado em Marienbad” (*L’ année dernière à Marienbad*), de 1961, do diretor francês Alain Resnais, com a qual o texto literário em questão, de certa forma dialoga e acena, em um espaço mais amplo, para um possível diálogo entre literatura e cinema, ambos

permeados por aspectos espaciais, os quais praticamente também se tornam personagens. Se no filme o hotel vacila entre antagonismo e protagonismo, no conto de Abreu cada local da trama, desde a estação até o apartamento de K são figuras criadas pelo narrador.

A obra de Resnais se encaixa bem no projeto cinematográfico, o qual se identifica pela tentativa de desconstrução dos códigos da narrativa no cinema, como, por exemplo, por explorar personagens e tempos diferentes num mesmo cenário, propondo a recriação do mesmo de maneira conscientemente artificial. Neste sentido, o diretor trabalha com épocas e espaços justapostos com a intenção de fazer uma sondagem em relação aos aspectos sociais, tanto na dimensão coletiva quanto no plano individual.

Não se pretende aqui se desenvolver, dentro do nosso escopo, um estudo de crítica cinematográfica no sentido estrito; porém, pelas próprias ponderações de Abreu, como veremos, fica patente o diálogo entre os dois discursos, mostrando a pertinência de se fazerem algumas considerações no tocante a esta obra.

Podemos observar, no livro *Pequenas epifanias* (2006), que Abreu comenta a sua intenção de aludir à música:

Três anos depois fui parar em Saint-Nazaire, cidadezinha no estuário do rio Loire, fronteira sul da Bretanha. Lá, escrevi uma novela chamada “Bem longe de Marienbad”, homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais (ABREU, 2006, p. 101).

Apesar de o autor revelar que essa sua criação literária tem mais a ver com o trabalho musical do que ao filme propriamente dito, é possível se vislumbrar a intensa contribuição deste à novela. Neste, é captado, como cenário principal da trama, o hotel da cidade onde um casal leva adiante um estranho tipo de conversação: um homem a uma mulher diz ter se relacionado ela no ano anterior, embora esta, principalmente muda, estranhamente não se lembre de nada daquilo que o homem lhe dissera, porém, de certa forma, ela se entrega à realidade fantasmagórica que é criada pelo discurso dele. As memórias se misturam à realidade, povoando o ambiente onde persistem

dúvidas que se transmitem entre os dois sobre o que é sonho ou realidade. Aspectos de ordem espacial e temporal ora se alternam ora se fundem na descrição do estrangeiro e na narração das suas histórias. Analogamente na história, o tempo se mostra desfacelado e o encontro ou reencontro factual entre estes ora possíveis amantes nunca se efetua. Ambas as produções têm Marienbad como referência, em termos de um não-lugar ou um espaço no qual a ausência tem papel definitivo na constituição da trama e das personagens em si. Desta forma, percebemos que a multiplicidade inerente ao sujeito focos é o traço principal dessas duas criações.

O enredo desta novela se inicia com a chegada à estação francesa de Saint-Nazaire do protagonista-narrador que está à procura da personagem K, numa já clara referência ao texto *O processo*, de Franz Kafka (1925), no qual tudo se passa à revelia do protagonista. O local também se configura como um lugar vazio, onde se percebe, significativamente, vez por outra, a presença de um velho manco – figura que permeará todo o enredo. O trânsito do narrador se constitui num movimento constante em que este vai recolhendo pistas que vão surgindo acerca do Outro. Este processo se estende então *ad infinitum* não chegando nunca a um termo final. De acordo com Jeanne Callegari, “Saint-nazaire, enfim, era um pequeno sonho, a realização de um ideal: todo escritor deveria ter aquelas condições para escrever, pensava Caio” (CALLEGARI, 2008, p. 156).

Desta maneira, ele faz entender que a questão da presença, sobre a qual repousa toda a metafísica ocidental, está correlacionada aos significados latentes e explícitos da malha do discurso, sempre, por sua vez, carregada de muitos significados. Em relação ao seu método, Derrida esclarece que este:

[...] não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - com a condição de nos entendermos sobre essa palavra - isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças (DERRIDA, 2002, p.232).

Em outras palavras, o filósofo instaura o primado do texto na concepção e configuração de realidades sempre vistas como discursivas, segundo o qual, nunca se conseguirá um “ponto de Arquimedes” em que o enunciador se coloque completamente destacado em um contexto. Portanto, não pode ele negar que, nesta trama, algo se lhe não escape ao controle e que elementos “sempre-já” presentes não interfiram na compreensão da mesma, à revelia de quaisquer intenções que possam ocultar. Para abordar esse fenômeno, Derrida cunha o termo “*différance*”, que abrange um cruzamento de sentidos, aludindo assim tanto à sugestão de um cisma ocorrente no campo semântico, quanto um postergar da efetiva realização deste. A palavra soa idêntica à versão francesa para ‘diferença’, *différence*, porém comporta, propositalmente, um erro de ortografia trocando o ‘e’ pelo ‘a’ para aludir ao significado latente de incompletude e adiamento de sentido.

Emitindo tais considerações como estas no campo linguístico, Derrida opõe a escrita à fala, vistas em termos de julgamento de valor. Assim, esta abordagem, é analisada por Marcos Siscar, ao demonstrar que “o logocentrismo liga-se, historicamente, a um *fonocentrismo*, a um privilégio da voz, do ‘murmúrio’ da consciência, da sensação, da natureza como elemento que assegura a autenticidade da experiência” (SISCAR, 2009, p. 202). O fator particularmente importante, pois desacredita o sistema da linguagem enquanto transparente e o projeta enquanto participante de mais um jogo dentro do universo da palavra. O motivo do destaque dado a esta distinção é que se torna interessante se pensar na linguagem enquanto um sistema em si e não um dado transparente, projetando-a enquanto mais um jogo dentro do universo da representação.

A visão arguta de Abreu na novela “Bem longe de Marienbad” se faz perceber desde a não nomeação da personagem principal referida como K. O recurso roubado a Kafka instaura também no texto esta desconfiança em face do que vem a ser representado. O narrador, que busca se identificar com o Outro, escolhe como alvo, paradoxalmente, alguém não que nunca está em nenhum lugar, que nem tem nome e que ainda, por cima, tem por contraponto a

sua negação: o velho acima mencionado, destituído de vigor físico, atração pessoal e voz. Também ele coloca, lado a lado, em sequências, propositalmente desconexas, estes locais e caracterizações esvaziadas que não correspondam ao horizonte de expectativa do leitor. Eles reiteram a impotência e, ao mesmo tempo riqueza da língua, particularmente produtiva quando e, exatamente porque, em crise.

Esta personagem singular alude também ao filme de Resnais por conta da sequência de recortes que ajudam a compor as cenas. Tais questões relacionadas a produções de cunho literário e dramático desempenham a função de criar a narrativa, enveredando-se pela proposta de interdisciplinaridade com cinema. Pois, segundo Christian Metz,

em todos esses casos, trata-se definitivamente de sistemas que, *enquanto sistemas*, são mais ou menos semelhantes através dos diferentes conjuntos de mensagens fisicamente homogêneas -; isto é, códigos mais ou menos comuns a 'diversas linguagens' (METZ, 1980, p. 32).

Neste diapasão, percebemos que os espaços são potencialmente construídos para a representação do sujeito que não se efetiva, utilizando-se de certos artifícios da dinâmica de composição de cenas.

Partindo dessas considerações, podemos, assim, visualizar “Bem longe de Marienbad” como o espaço marcado pela dificuldade de se representar o Outro. Daí a pertinência com a proposta do enredo com a desconstrução de, paradoxalmente, presentificarem-se e se anularem subjetividades.

Desta forma, observamos que o texto literário lida com a questão da ausência no discurso. Por este veio, se, segundo Siscar, podemos pensar a literatura como um terreno fértil ou “um lugar no qual a relação com a própria identidade é fundamental para se compreender o sentido de um texto” (SISCAR, 2009, p. 204), ela se mostra sugestiva para suscitar questões fluidas como subjetividade e, no seu bojo, o gênero. Para ele, “a literatura enxerga-se no abismo da própria representação” (SISCAR, 2009, p. 205). Portanto, por meio da crise que se instaura, é que se pode perceber com clareza as potencialidades de um texto, tais como as supracitadas.

Notar-se-á, portanto, nesta perspectiva, que a intertextualidade ou interdisciplinaridade estabelecida entre os códigos, verbais ou não-verbais, faz parte das criações de Abreu, principalmente da novela em pauta. Sendo assim, em “Bem longe de Marienbad”, o sentimento de solidão do personagem-narrador mostra o caminho o qual o sujeito tende a percorrer, face à proposta de reconfiguração do tempo identificada logo na abertura da história: “são oito horas da noite não há ninguém na estação” (ABREU, 1996, p. 17). O jogo da linguagem implícito à “*différance*” pode ser aqui também visto. Não interessa ao narrador pontuar com exatidão os fatos dentro da temporalidade, nem tampouco fixar rostos. A escolha estratégica da estação já prenuncia esta não-fixidez, pois ela mostra, desta maneira, que a personagem que busca está sempre em estado de deslocamento e, paradoxalmente, em situação de desencontro.

Assim, podemos notar que o velho serve de contraponto ao protagonista, analogamente, ao recurso do jogo temporal utilizado por Resnais. Numa mesma cena, passado e presente se misturam ou se justapõem, sugerindo o deslizamento de subjetividades. Tal figura do passado se opõe, de certa forma, ao sujeito estrangeiro de si mesmo do presente, por reflexão e/ou refração, e interage de forma tácita com o protagonista. Diz o texto: “há alguém parado na esquina. Parece um homem velho, metido num sobretudo xadrez preto e branco.” (ABREU, 1996, p. 28). Apesar de esta personagem aparecer constantemente na trama, o protagonista meramente observa e segue seu caminho. Isto quer dizer, estabelece com este um processo de identificação e, ao mesmo tempo, de distanciamento entre as duas personagens.

O tempo também pode ser medido espacialmente à medida em que surgem novos ambientes: as ruas da cidade, o restaurante, o hotel e o apartamento de K. Todos esses locais aludem ao reconhecimento do próprio desejo e a vã tentativa de encontro. Neste ponto, temos uma abertura para outras reflexões que instauram uma possibilidade de se repensar o amor homoerótico. Neste âmbito a desconstrução se faz especialmente útil se pensada em torno da constituição do objeto de desejo, embora ele tente presentificar valores ou abstrações como beleza, juventude e amor, que

possivelmente se aplicariam a K, ele próprio, como num corte cinematográfico, introduz vários *flashes* de uma figura totalmente antagonica ao mesmo. Assim sendo, o velho constituiu um lado de oposição na história pessoal do narrador; contudo, ao fugir dele: “não tenho tempo de me deter nele. Preciso encontrar K. Avança mais, avança sempre (ABREU, 1996, p. 28), pode-se vislumbrar uma espécie de possível identificação por parte deste consigo mesmo. Ao fugir do velho e, ao mesmo tempo, não chegar a um futuro nem próximo, o narrador constata uma aporia análoga ao conceito de *différance*.

A estação, por sua vez, propõe a representação do sujeito como um ser itinerante, sem raízes. Ademais, o espaço tem caracterização de lugar provisório e de não-lugar. Desta forma, o narrador se configura como forasteiro, neste cenário em que procura encontrar conforto:

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 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).

A reflexão sobre a condição do sujeito estrangeiro e perdido se faz na observação dos locais que configuram a procura, como podemos ler no texto:

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).

Assim, a atmosfera de imprecisão dos fatos e dos espaços se torna constitutiva em “Bem longe de Marienbad”, como podemos verificar nesta passagem: “são muito mais que oito da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul (ABREU, 1996, p. 20).

A procura por K sintetiza bem a essência da narrativa, que vê no Outro um ponto que sirva de apoio para o encontro consigo próprio. A adaptação ao ambiente reflete os perigos e os medos pelos quais a personagem tenta suportar e atravessar, no local que lhe é estranho. Diz o texto:

Nem tanto talvez, mas como ainda desconheço o limite de tolerância para com as esquisitices alheias neste lugar onde nunca estive antes, por delicadeza acabo sentando exatamente onde não suportaria ficar. Em frente ao aquário em que elas estão. Esguias, sinuosas (ABREU, 1996, p. 21).

O estrangeiro se vê, então, frente a frente com os desafios, como a atitude dele diante das enguias do restaurante mencionado no enredo. A projeção de um aquário remete à sugestão de confinamento. Elas são semelhantes, neste sentido, ao próprio protagonista, que vaga por locais que lhe são estranhos: “remotas, aceitam a exigüidade, amoldando o quieto horror de seus corpos pelas esquinas de vidro, apoiadas sobre as pedras do fundo, entre peixes menores tão distraídos que chegam a roçar nelas suas caudas, suas barbatanas” (ABREU, 1996, p. 22). Este texto apresenta um cunho erótico inusitado, partindo do princípio que não contém em sua composição nenhum elemento pretensa ou comumente estético. O protagonista-narrador se senta propositalmente de frente a esse aquário, como uma forma de subversão dos próprios princípios. Tal situação coloca-o em um lugar de desconforto, como podemos ler na passagem:

Pelo risco da imobilidade eterna, madame, pelo perigo de eu mesmo permanecer para sempre aqui, igualmente imóvel, congelado em inúteis delicadezas enquanto tudo ou nada ou apenas qualquer coisa, mesmo insignificante, se agita e move e se perde em outro lugar, com certeza madame não compreenderia tanta ânsia tropical, *bien sûr* (ABREU, 1996, p. 24).

O narrador-protagonista vê claramente o perfil daqueles que vivem em trânsito, além de observar os percalços destes durante a peregrinação: “Mas não – penso de repente, um segundo antes de, por pura delicadeza, pedir outro

vinho, porque são os atos e não as palavras que podem salvar -, quanto a mim: não” (ABREU, 1996, p. 23). É na linguagem que o narrador se mostra enquanto constituído como o outro, como se este fosse um refúgio.

O narrador imagina, em meio a essas situações, o possível encontro com aquele que é procurado: “não há de ser por delicadeza que perderei minha vida – vou repetindo no mesmo ritmo em que afasto o vinho, levanto da mesa e decido, ainda esta noite e de qualquer maneira, sair à procura de K” (ABREU, 1996, p. 23).

Neste sentido, não somente a personagem, mas também o espaço mostra a caracterização do sujeito enquanto um ser vulnerável às ruínas de si mesmo: “escombros, ruínas. Fria chuva ácida e vento radioativo soprando sobre o sangue nas calçadas” (ABREU, 1996, p. 23). O local chama a atenção para a situação solitária, a que os viventes estão submetidos. Diz o texto “as ruas estão desertas como se a cidade tivesse sido evacuada” (ABREU, 1996, p. 24). Percebemos que Abreu cria ambientes onde são refletidas as percepções que o indivíduo tem do lugar, aludindo ao vazio e à falta de sentido.

A descrição dos espaços, assim, parece tender mais à confusão do que a localização do sujeito. Saint-Nazaire não é mostrada por Caio com muitos detalhes, aliás, a neblina da cidade não propicia a visão segura do local onde ele se encontra. Ele, na verdade, não se importa com o lugar, mas sim com a causa de sua permanência neste cenário:

(...) depois da igreja de tijolos expostos, cercada pelas folhas amarelas caídas desses plátanos que me fazem lembrar outras folhas, outros outonos, outras cidades. Tudo e cada coisa em qualquer lugar lembrará sempre e de alguma maneira outra coisa num lugar diverso, portanto é inútil me deter e sigo em frente (ABREU, 1996, p 25).

Os lugares, assim, são marcados pela indeterminação e acentuam a situação de solidão do estrangeiro. O local provisório, como vimos, evidencia a necessidade que o sujeito-viajante tem de ver no transitório a sua morada ou um local que lhe traga o sentimento de estar em seu lar.

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”[...] Era Ribeirão Preto, Presidente Prudente, talvez Piracicaba...” [...]“...nesta ou em qualquer outra cidade do Norte ou do Sul, da Europa ou da América” (ABREU, 1996, p.17).

A crença na proximidade de K serve de embate no tocante à sua ausência real. Derridianamente, são os vestígios que ajudam na percepção do Outro. Neste sentido, o protagonista tenta se encontrar na figura do ausente. Ademais, O jogo da linguagem propicia a reflexão sobre a reconfiguração do “eu” em algo inexistente, situação que o torna também sem identidade. O que resta, contudo, é a contínua busca – tônica desta novela, como observamos na seguinte passagem:

E vou voltando atrás, rastros, eu atravesso a sala, pistas, eu vejo o tampo negro da mesa sob a janela, manchas, eu entro no escritório, sinais, eu me aproximo da mesa, indícios, eu vejo, a pasta roxa sobre a mesa, vestígios: eu sei que todas estas coisas estão dentro dela. O mapa, dentro da pasta roxa (ABREU, 1996, p. 34).

Para que se descubra a identidade de K é necessário juntar os vestígios, caso contrário, não é possível percorrer o caminho que leva a ele. K é conhecido por fragmentos de imagens no lar abandonado. Uma das anotações deste, a qual também de pista do possível local onde o outro se encontra, se refere a um trecho de Reinaldo Arenas, do livro *Méditations de Saint-Nazaire*:

Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para un desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podre contemplar, que acojan mi terror (ABREU, 1996, p. 34).

Tal passagem mostra a esperança do reconhecimento de K: uma pessoa sem história, sem casa e sem a possibilidade de configuração de si mesmo no mundo real.

“Bem longe de Marienbad” mostra, assim, a prática do discurso, pelo qual é proposta um novo perfil do sujeito, por meio da reconfiguração de si mesmo. O turbilhão do processo de urbanização mostra um *eu* em conflito, numa realidade fantasmagórica, a qual mostra a queda da ideia do sujeito fixo. O estrangeiro, à procura de um referencial que lhe garanta conforto, percebe que seus próprios ruídos podem remontar outras histórias, como podemos observar nessa passagem que mostra a ruína de locais como peça fundamental na trama que também mostra o ruído enquanto possível comunicação:

Sirenes, não sei se lembro ou penso ou vejo, clarões no ar, depois a explosão e cacos, estilhaços na carne macia das crianças. A mochila pesa, o vento corta a cara: Sarajevo, gemo, como se estivesse lá e fosse eu. Às vezes me detenho e olho para trás, como se ouvisse passos mancos batendo e batendo contra o cimento das calçadas. Nunca há ninguém quando olho. Deve ser o eco de meus próprios passos, fantasmas desta ou de outra guerra emboscados nas esquinas, alguma lata soprada pelo vento (ABREU, 1996, p. 24).

A cidade mapeada serve, provisoriamente, como refúgio a este sujeito que se encontra perdido e sem nenhuma referência: “desdobro no ar o mapa que o vento tenta arrancar-me das mãos” (ABREU, 1996, p. 24-25). A percepção da personagem mantém esperança na possível presença do outro, como na passagem: “e tenho certeza de que alguém acabou de esconder-se entre as sombras das escadas. Loucura, ilusão, delírio” (ABREU, 1996, p. 25).

A linguagem que Abreu utiliza mostra sempre o sujeito em processo de constituição, por meio das percepções, como vemos. A personagem procura em todas as possibilidades o almejado encontro, mas, na maioria das vezes, o que ela encontra se altera entre decepções e rumores da presença de uma outra pessoa: “as janelas não abrem, um vulto passa mancando atrás de mim” (ABREU, 1996, p. 26)

O protagonista nunca se mostra estático e estanque, ele sempre procura por algo ou alguém a mais. Diz o texto

Dirijo-me à outra porta, ao lado daquela, toco a campainha. Outra vez, várias vezes. E outra vez ninguém

atende, e outra vez experimento a porta, e outra vez continuo a não compreender como possa estar aberta, à disposição de qualquer um e não apenas de mim (ABREU, 1996, p. 27).

O interior do apartamento cria um contraste com aquilo tudo que se encontra lá fora. Segundo o texto, “há um céu resplandecente lá fora. Logo que abro os olhos, essa é a primeira coisa que vejo além da janela: o céu resplandecente lá fora” (ABREU, 1996, p. 31). O que se procura, no entanto, é um lugar onde ele possa encontrar a figura do seu possível interlocutor, como forma de encontro consigo próprio. Muitas vezes, a personagem se questiona e abre espaço para a reflexão sobre novos rumos na tentativa de se auto-(re)conhecer: “preciso pegar minhas coisas e partir. Viajar, esquecer, talvez amar” (ABREU, 1996, p. 33). Existe a necessidade da fuga de si mesmo para que se possa ser reconhecido na figura do Outro.

Sua busca se baseia em códigos que tenta decifrar, como se esses fossem mapeados pelo próprio resgate de si mesmo. Quando o protagonista chega ao suposto apartamento de K, ele tenta procurar nos objetos alguma coisa que lhe indique o local onde ele se encontra: “e continuo a ver, coisas aparentemente sem nenhum nexos, sem nenhuma ligação” (ABREU, 1996, p. 36). A busca minuciosa faz o narrador revirar os fragmentos deixados por esta possível pessoa:

E continuo a procurar, e procuro pelo menos a letra de K numa frase, numa palavra perdida no meio dos papéis que incluem recortes sobre o julgamento dos estupradores e assassinos da pequena Céline: caras escaveiradas das crianças negras da Somália; uma entrevista de Leonard Cohen, sem nada assinalado; bombardeios em Sarajevo; um mapa com as estatísticas da AIDS na África marcadas em tarjas negras (ABREU, 1996, p. 37).

Observamos que K tem uma semelhança relevante com o protagonista, no que diz respeito à viagem. Mais do que isso, o narrador se torna o próprio K, até mesmo a tatuagem de um dragão abre espaço para a reflexão do sujeito tentando se reencontrar consigo mesmo. A marca tanto aparece num texto deixado por K: “*Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo - um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes*”

(ABREU, 1996, p. 39) quanto no corpo da personagem: “no meu braço esquerdo, acaricio a tatuagem de um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes” (ABREU, 1996, p. 41). Paradoxalmente o que está próximo toma um distanciamento ainda maior.

Um parece estar procurando pelo Outro que, pelo destino ou ironia, não se encontram no mesmo momento e no mesmo local. Nesta esteira, as relações entre eles por meio da percepção da presença e da ausência de ambos mostra o teor cíclico do texto.

Notamos também a importância do resgate incessante da memória na construção discursiva de Caio, bem como na formação do espaço em que se encontra o sujeito: “e recomponho na memória o mapa deste pequeno pedaço da França” (ABREU, 1996, p. 38). A personagem tenta se localizar em meio a um lugar nebuloso e com pouca visão. O sujeito cria uma cartografia do mundo na qual se avistam possibilidades de constituição de subjetividades, num espaço marcado pelas ausências e pelos vestígios da presença fugidia.

Aos poucos a visibilidade vai sendo retomada, mas não o suficiente para enxergar e reconhecer a figura de K. Como podemos observar na seguinte passagem:

A bruma começou a dissipar-se, mas não o suficiente para que se possa ver a ponte maior, e muito menos o que existe além dela. Reviso as coisas que já examinei várias vezes. Nada há entre elas que ainda não tenha visto. Sacudo a pasta roxa no ar, parece vazia (ABREU, 1996, p. 38-39).

As informações acerca do paradeiro do Outro não podem revelar muito, pois elas são, assim como as personagens, vazias e desconexas. Casualmente, uma informação aparece: “mas de repente uma pequena folha arrancada de um bloco de anotações cai de dentro dela” (ABREU, 1996, p. 39).

O desencontro é justificado em mais uma das anotações de K:

Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos Mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas, nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim.

Procurei-o no porto, nos cafés, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. (ABREU, 1996, p. 39).

No movimento de volta do sujeito à estação para dar continuidade a sua trajetória, o velho reaparece ao passo em que o protagonista percebe a possibilidade de escuta de um sinal sonoro que lhe pudesse trazer alguma informação: “[...] estou certo de que, se pudesse voltar atrás e vê-lo melhor enquanto anda, poderia também ouvir o som de seus passos mancando batendo contra o cimento” (ABREU, 1996, p. 40).

Nesta procura incessante, as fronteiras são dissipadas e o sujeito se sente apto para continuar seu legado que é o de seguir viagem: “tiro a jaqueta, depois a blusa de lã, fico apenas de camiseta. Não me importam mais aqueles limites de tolerância e etc. que desconheço nas terras estranhas” (ABREU, 1996, p. 40). Assim, a personagem não consegue também se visualizar na confusão da cidade grande, não existe espaço para ela nesse contexto.

Neste sentido, todas as informações podem ser úteis àquele que procura a imagem alheia desejada: “Quero procurar entre as cassetes que guardo na mochila aquela que traz essa canção, que anda comigo. Mas me detenho. Logo abaixo, na mesma folha de papel, K escreveu assim: ‘Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro’” (ABREU, 1996, p. 41). O narrador mostra que o destino é continuar seguindo viagem, além de mostrar que a estrada está sempre aberta a novas direções e outros rumos.

A condição remonta a expectativa viva pelo (re)encontro com o Outro, porém, agora, o destino não tem definição. Existe a probabilidade de encontrar espaços e situações ainda não experimentadas pelo protagonista:

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. 42).

O narrador se projeta em novos caminhos e novos desafios e existe a ausência no desfecho no texto, o que se configura como a multiplicidade de caminhos que conduzem ao Outro e, paradoxalmente, a si mesmo por meio do discurso. Assim, há também outras formas de perceber as coisas e vivenciar as situações e, portanto, a viagem está sempre aberta a novos horizontes e possibilidades.

O sujeito, que se mostra descaracterizado, portanto ele não consegue visualizar a própria identidade: “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, trêmula, mais ainda diluídas pela luz do crepúsculo que tomba, posso ver meus olhos flutuando no espaço” (ABREU, 1996, p. 41-42).

Marienbad, uma utopia do autor, já soa distante como uma nota nostálgica no ar, face à cidade de Abreu, onde não há castelos, nem jardins, somente um pálido cenário composto de alguns elementos esparsos, onde personagens caminham sem direção, sem jamais vivenciar o amor de forma plena.

Ademais, o percurso que nela o indivíduo faz em busca do Outro reflete ambigualmente, tanto a efemeridade da própria vida, quanto em seu caráter cíclico; pode-se, assim, vez por outra, relativizar-se a ausência, e vislumbrar o erótico, através de nuances distorcidas, ou ocultas; o homoerótico, por sua vez, em meio a desencontros sucessivos, deve ser nela palmilhado, centímetro por centímetro, até que ganhe, literalmente, corpo. Tal situação só será revertida na novela “Pela noite”, cuja análise, dando ênfase à construção identitária discursiva deste, em meio a elementos do cenário urbano da pós-modernidade, segue-se.

3.2 - “Pela Noite”: às margens do Eu

Continuando a abordagem do relacionamento homoerótico na coletânea *Estranhos estrangeiros*, de Abreu, notamos que a novela “Pela noite” se pauta

igualmente pelo desencontro das duas personagens principais, ambas masculinas. Estas, por sua vez, habitam mundos fragmentados em espaços dispersos, cujas características vão além das três dimensões, ou seja, povoado por clichês do dia-a-dia, ricos elementos discursivos na apreensão do eu e do outro, no contexto urbano em que se inserem, dão sua contribuição.

Desta forma, este texto se aproxima das demais criações presentes no livro em análise, uma vez que nos remete à questão da busca da subjetividade que, neste caso, tem a ver, estritamente, com a projeção do amor homoerótico. Assim, o sujeito é, ao mesmo tempo, um ser diluído e resgatado através da imagem do Outro, o qual, por sua vez, é perseguido por todo o livro.

A novela “Pela noite” foi publicada primeiramente no livro *Triângulo das águas* (1983) e conta a história de dois rapazes, amigos de infância, que se reencontram inusitadamente em São Paulo e, na tentativa de se conhecerem e de se auto-conhecerem, ambos constroem um mundo ideal, onde seus sonhos têm a possibilidade de se tornarem reais. Desde o reencontro, seus medos, estranhamentos e receios passam a permear as situações que eles passam a viver juntos. As personagens são nomeadas em dado momento do texto e, a partir daí, surge uma movimentação similar a do protagonista da seção anterior, no que diz respeito à constante busca, porém o desfecho não será o mesmo.

Assim, percebemos que em relação ao processo de criação de subjetividades neste texto, torna-se interessante revisitar o conceito de Émile Benveniste, em torno do uso e da função pronomes em termos de preenchimento de sentido destes referentes, o que será apropriado em parte pelo nosso estudo. No caso de “Pela noite”, a apropriação do conceito se fará em especial, na medida em que se tocar na questão do envolvimento dos protagonistas com o espaço; isso se dará, de forma clara, no tocante ao uso, ou desvio de uso de nomes próprios, e à exploração de advérbios de lugar e tempo.

Além de realçar o poder da voz daqueles dêiticos, ele propõe uma reflexão sobre a linguagem:

[...] a linguagem, de algum modo, propõe formas ‘vazias’, das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo-se

ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu* (BENVENISTE, 1991, p. 289).

Assim, observamos que a linguagem utilizada por Abreu se torna relevante frente às relações que englobam o mundo da primeira e segunda pessoas do discurso, as quais, contudo, não seguem um padrão comum de auto-referenciação, dando-se inclusive outros nomes, como veremos. Apesar do jogo de significantes/significados na obra não abranger esses dois pronomes de maneira tão específica, o texto abre um espaço para esta questão do possível deslizamento de um significado em relação ao seu significante, o qual, por definição, presta-se a tal esvaziamento. Sendo assim, tornam-se produtivas as considerações de Benveniste acerca desta potencialidade enunciativa da linguagem, a qual permite, de forma especial, a criação singular das personagens da novela de Abreu.

O estudo de Benveniste abre, portanto, inúmeras possibilidades para se repensar a representação em si e suas implicações no enquadramento da subjetividade, pois, de acordo com ele, “pronomes se distinguem de todas as designações que a língua articula, no seguinte: não remetem nem a um conceito nem a um indivíduo” (BENVENISTE, 1991, p.288). Desta forma, as relações das personagens consigo mesmas implicam sempre o silenciamento de uma das partes, pois *tu* só existe pela presença do *eu* e vice-versa. A identidade do sujeito tem, então, uma relação intrínseca com a disposição no texto e contexto dos mesmos. Segundo Benveniste, “é numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento lingüístico da subjetividade” (BENVENISTE, 1991, p. 287). Ele aprofunda, assim, a ideia de identidade por meio do discurso: “a instalação da ‘subjetividade’ na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora da linguagem, a categoria da pessoa” (BENVENISTE, 1991, p. 290). Tal pessoa se torna

Conforme observamos, no texto de Caio Fernando é dada uma peculiaridade no tocante a estas noções, pois o sentido do *eu* e do *tu*, paralelamente ao *ele*, sofrerá um interessante desvio ao final do enredo, no tocante a seus correspondentes nomes próprios, bem como ocorrerá igualmente

um jogo com as noções adverbiais que referenciam o espaço desses protagonistas ao reconhecimento.

Assim, o legado de Benveniste, no conceito barthesiano, “responde com clareza e força às questões de fato que todos aqueles que têm algum interesse pela linguagem que podem propor-se” (BARTHES, 1988, p. 181). Neste sentido, o discurso feito a partir da polaridade da pessoa (*eu*), da pessoa psicológica (*tu*) e de uma não-pessoa (*ele*) abre caminho para a discussão do sujeito silenciado, por meio de fatores relativos à linguagem.

O que incita o artigo de Barthes é pensar que a sociedade se configura pela utilização da linguagem como recurso que permeia o relacionamento dos corpos. Ademais, os recursos linguísticos de Benveniste levam ao reconhecimento da sociedade, enquanto primordialmente discursiva, ou seja, “[...] linguagem não se distingue nunca de uma sociedade” (BARTHES, 1984, p. 151).

Assim, devemos lançar o olhar para o relacionamento dialógico entre interlocutores, tentando ter em mente, conforme Barthes, certos parâmetros da linguagem “naquilo a que poderíamos chamar as suas concomitâncias: o trabalho, a história, a cultura, as instituições, enfim, tudo aquilo que faz o real do homem” (BARTHES, 1984, p. 151).

Já em relação aos aspectos da enunciação, os quais foram minuciosamente estudados por Benveniste, Barthes mostra a herança deixada pelo mesmo, futuramente estudada por Butler, entre outras:

[...] é o acto, sempre renovado, pela qual o locutor toma posse da língua (se apropria dela, diz justamente Benveniste): o sujeito não é anterior à linguagem; só se torna sujeito à medida que fala; em suma, não há ‘sujeitos’ (e, portanto, ‘subjetividades’), há apenas locutores; mais ainda – e é uma instância de Benveniste – só há *interlocutores* BARTHES, 1984, p. 151).

Uma outra observação a ser feita, diz respeito à visão não de um ou mais sujeitos, mas sim de todo um processo de subjetividade que é alcançado pelo relacionamento, no campo linguístico e pessoal, de locutores com seus interlocutores. Um sujeito não existe sozinho, assim como não é possível que a

comunicação se torne factual sem a interação do indivíduo com seu interlocutor.

Chega-se, então, à conclusão de que “[...] a linguagem, e portanto o mundo inteiro, articula-se sobre esta forma: *eu/tu*” (BARTHES, 1984, p. 151), relação esta a ser lida a contrapelo na presente narrativa de Caio Fernando. Assim, percebemos a pertinência dos estudos sobre a enunciação como fatores constituintes do texto deste. O olhar preciso de Benveniste sela o assunto, mostrando que os fenômenos lingüísticos constituem terreno mais do que fértil para discussão no plano pessoal e social das pessoas. A citação abaixo justifica o entusiasmo de Barthes e contempla especialmente a nós, estudiosos de Caio:

a escrita de Benveniste é muito difícil de descrever porque ela é *quase* neutra; só por vezes uma palavra, à sombra de ser justa, poder-se-ia dizer, de tal modo a justeza parece acumular-se nela, brilha, arrebatada como um feitiço, arrastada por uma sintaxe cuja medida, o ajustamento e a exactidão (todas elas qualidades de um marceneiro) atestam o prazer que o cientista sentiu ao formar as suas frases (BARTHES, 1984, p. 152).

Partindo, então, do estudo das relações entre o *eu*, o *tu* e o *ele*, podemos levantar aspectos relevantes em relação ao texto de “Pela noite”. A novela nos mostra duas personagens centrais, Pérsio e Santiago, ao longo de um verdadeiro jogo de sedução, ambientado na noite paulistana do início dos anos 80. Esta novela mostra mais profundamente a implicação do caos da grande metrópole com a solidão do narrador.

Voltando às duas personagens centrais da trama de Abreu, podemos de dizer que elas vivem em constante desgaste existencial, na expectativa de uma condição propícia para que um encontro ocorra. Vale ressaltar que, a exemplo dos casos anteriores, é a condição dialógica do discurso que nos permite acessar a subjetividade do interlocutor, posto que é dada ênfase mormente ao narrador.

Um outro aspecto a ser analisado com atenção diz respeito à projeção do corpo no espaço, por meio do discurso, o que pode vir associado à interdisciplinaridade já comentada com relação à linguagem do cinema. Assim

como ocorre em “Bem longe de Marienbad”, os deslocamentos são constantes, mas, desta vez, porém, menos em espaços confinados e em um ritmo acelerado.

Neste sentido, a técnica utilizada por Abreu recupera uma vertente explorada por Serguei Eisenstein (1974). Tal recurso é caracterizado como uma “montagem não dos sons harmônicos geralmente fisiológicos, mas de sons harmônicos de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de efeitos intelectuais paralelos” (EISENSTEIN, 1974, p. 61). Assim, trata-se de uma situação em que duas cenas justapostas levam a uma terceira imagem mental. Tais sequências de cortes planejados tornam-se recurso primordial para o desenvolvimento da história de “Pela noite”. Um exemplo disso se acha quando o foco do olhar do narrador/câmera se muda, em questão de segundos, de um lugar para outro, da mobília para o amante e deste para o interior do imóvel:

deitou a cabeça no encosto do sofá. Além do rosto muito próximo, podia ver o teto pintado de branco. Algumas rachaduras tênues entre aquelas pomposas e falsas decorações de gesso, típicas dos apartamentos antigos, grandes e baratos no centro da cidade. Os olhos dos dois se encontraram (ABREU, 1996, 62-63).

Dentro da proposta dos estudos de gênero, essas imagens podem levar à interpretação de que, neste episódio, a *persona*, ao mencionar a degradação de certos detalhes do apartamento comuns outros imóveis vizinhos, em meio a uma situação romântica, deixa entrever uma crítica ao conservadorismo, análoga à realizada no conto “London, London: Ajax, Brush and Rubbish”, no que diz respeito à menção ao mapa-múndi, tomado como emblemático do poder. O espaço é apresentado como marca da decadência do espaço que era tido como hegemônico e, ironicamente, transformou-se em local de degradação.

O poder, no sentido foucaultiano, ou seja, no que diz respeito não somente àquilo que não é oficialmente instaurado, mas que simplesmente permeia as relações, aparece, assim, em outros lugares na história, podendo até mesmo ser associado aos ícones da pós-modernidade relacionados ao capitalismo. Voltando à teoria debordiana, o sujeito se vê vulnerável ao

império da mídia e se curva inadvertidamente a esta forma de dominação. Como se lê abaixo:

No escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melitta, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho-quente, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios (...) Um grande mar escuro, alto-mar sem ondas sobre o qual tivessem Deus, o capitão de um transatlântico, o piloto de um helicóptero - salpicado na superfície das águas gotas de tinta fosforescente. Fechou com cuidado os vidros (ABREU, 1996, p. 69).

Em um plano mais sub-reptício, um pintor expressionista, o austríaco Gustav Klimt, é também lembrado. A tela deste, *Der Kuss* (O beijo), é apresentada referenciando o teor sexual e antecipando o teor homoerótico, tema do conto. Além da abordagem indireta da identidade das duas pessoas homoafetivas, posto que na ruptura da linha expressionista os corpos se diluem, o quadro tem um papel semelhante ao dos elementos já referenciados enquanto representativos da cultura ocidental; desta vez, porém, com uma abertura para outro juízo de valor, uma vez que, este quando surgiu, ele também desafiava o senso comum.

- É *O beijo*, de Klimt. Trouxe de Paris, faz tempo. Tem muito por aí, só que esta é uma reprodução au-tên-ti-ca. Até que ponto uma reprodução pode ser *autêntica*? Ah, eis aqui uma *contradição intrínseca*. (ABREU, 1996, p. 70-71).

São aludidos, no texto de Abreu, por meio do diálogo com outros autores, questionamentos acerca da ‘autenticidade’ da criação aspectos que, por vezes, podem apontá-los como um autor sem voz própria, e também poder ser trazidos por pesquisadores intolerantes. Apesar de interessante à economia do texto, por ir contra o *staus quo*, ele pode ainda ser desconstruído derridianamente, por restabelecer o centro, ou a cultura hegemônica, como referência.

Da mesma maneira sutil que o texto alude à crítica do poder, passagens relacionadas a algum tipo de dor ou desconforto pode ser associada com quaisquer formas veladas de opressão. No contexto de um exilado, não é mera coincidência que ele escreva: “uma dor que começa a ser dor só aos poucos, não de repente, porque é aos poucos que você começa a perceber que ela existe, a dor” (ABREU, 1996, p. 58). Parece mesmo que este esteja se autoflagelando por estar exaurido e não ter mais perspectivas, no que o texto abaixo é rico de exemplos. O que se percebe no texto de Abreu é a insistência em se tratar da dor, como podemos ler na seguinte passagem:

as pessoas suportam tudo, as pessoas às vezes procuram exatamente o que será capaz de doer ainda mais fundo, o verso justo, a música perfeita, o filme exato, punhaladas revirando um talho quase fechado, cada palavra, cada acorde, cada cena, até a dor esgotar-se autofágica, consumida em si mesma (ABREU, 1996, p. 152)

Não menos dentro da perspectiva einsteiniana, vê-se acima que a solidão da personagem é representada em meio ao frenesi de uma vida social intensa. Neste sentido, em vários momentos acima o sujeito, que se vê em meio à dor e à angústia, vive uma realidade somente artificial conscientemente criada dentro do plano representativo.

Ainda no mesmo campo semântico, presenciamos um contraposição interessante de idéias dentro da política do corpo na história. O narrador traz à tona a presença da morte, claramente associada a uma ameaça de caráter biológico e, por extensão, social: a AIDS, fator de tremendo impacto no início da década de 80. Dentro da perspectiva de Abreu, em se agir local e pensar global, ele assume uma posição política ao entremear nostalgicamente em suas memórias a lembrança da morte de um amigo em tais circunstâncias, por meio de uma linguagem que tem como tom a naturalidade, como podemos observar nesta passagem:

- Mas tantas memórias. A gente tem tantas memórias. Eu fico pensando se o mais difícil no tempo que passa não será exatamente isso. O acúmulo de memórias, a montanha de lembranças que você vai juntando por dentro. De

repente o presente, qualquer coisa presente. Uma rua, por exemplo. Há pouco, quando você passou perto de Pinheiros eu olhei e pensei: eu já morei ali com o Beto. (ABREU, 1996, p. 121).

De acordo com Fernando Oliveira Mendes, “na novela *Pela noite*, Abreu utiliza a sigla duas vezes, porém nenhuma das personagens manifesta a doença” (MENDES, 1998b, p. 219). Isso não interfere na inserção da temática no desenvolvimento da trama e nas alusões à doença, pois, de acordo com Mendes,

a parceria estabelecida entre literatura e AIDS aparentemente perdurará por longo tempo, pois as doenças oportunistas, associadas ao outrora chamado câncer gay, continuam a ser mais velozes que as pesquisas para a descoberta de uma vacina contra tal vírus (MENDES, 1998b, p. 222).

Mendes aponta que Abreu trabalha a musicalidade de maneiras diferentes de outros escritores, de acordo com ele, “outros autores brasileiros, apesar de igualmente influenciados pela música, como João Gilberto Noli e Silviano Santiago, utilizam-na de forma diferente da de Abreu” (MENDES, 1998c, p. 228).

Neste contexto, encaminhando-nos finalmente para o fechamento desta discussão sobre o amor homoerótico em “*Pela noite*”, resta resgatar o jogo espacial dos dêiticos, nomes próprios e adjuntos adverbiais, proposto por Benveniste. Como vimos, na obra, a *persona* do interlocutor mostra-se em baixo-relevo e, ao mesmo tempo, mormente referenciada pelo filtro perspicaz do narrador. Nesta instância, explora-se a potencialidade dos mesmos, enquanto não meramente representativa, mas constitutiva do discurso. O jogo linguístico torna-se claro.

Como exemplo, pode-se notar, na configuração do par homoerótico, a insistência, por parte de um, em querer se auto-renomear, como também ao outro. A atitude não é, a princípio, bem compreendida pelo parceiro. O narrador batiza o companheiro ‘Santiago’ e, a si mesmo, ‘Pérsio’, assumindo

assim uma nova identidade ou uma nova abertura à identidade que reprimia e renegava até então.

Nomear é um ato de dominação, segundo Derrida (2003), desde o Gênesis. Numa alusão bíblica, Pérsio parece ter consciência da importância e significação do ato, como lemos na passagem:

Você vai se chamar Santiago. Tens que jurar fidelidade eterna a esse nome. Eu te batizo, Santiago, no meio da noite fria de julho. Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém.

- O quê?

Mas ele não ouviu. Colocou os livros sobre a capa do disco, que não conseguira ver direito, sem parar de falar:

- Pérsio, de agora em diante eu vou me chamar Pérsio (ABREU, 1996, p. 64).

A partir daquele momento, não mais seriam quem eram antes, porém novas pessoas, desprovidas, inclusive, de suas histórias e memórias. Isso mostra muito bem a noção do sujeito vazio. Um deles tenta negar: “- Não - o outro disse, sorrindo talvez de pura implicância. - Acho que não” (ABREU, 1996, p. 64).

A aceitação posterior de Santiago da ‘nova identidade’ mostra que as personagens estão vulneráveis a vivenciar situações tidas como não-convencionais: “- Pérsio, você me chamou de Pérsio! - Esfregou as mãos. – Estamos apenas começando, e vamos muito bem. Já viu que nome lindo, cara? E não tem homenagem nenhuma. Ninguém se chama *Pérsio*” (ABREU, 1996, p. 66). De acordo com Marcelo Secron Bessa, no livro *Histórias positivas*, “Pérsio, a partir daí, representará fidelissimamente, mesmo que assim não o veja, a personagem que lhe foi atribuída” (BESSA, 1997, p. 60). Neste sentido, percebemos, mais uma vez, a tentativa de reconfiguração de uma pessoa em outras possíveis dimensões para esta realização.

Procurando a si mesmo, o texto reserva para Santiago a solução final que justifica todo o livro: “em silêncio, Pérsio parecia olhar agora não mais acima de sua cabeça nem direto nos seus olhos. Mas através dele, para uma região tão insondável que já não era ele a quem olhava, e sim” (ABREU, 1996,

p. 69). O texto é suspenso propositalmente, pois, na gradação da aquisição da subjetividade homoerótica, Caio reservará um *dénouement* mais impactante.

Toda essa situação se dá após o deslocamento das personagens centrais *pela noite* do ‘gueto’ paulistano, tanto que, para ele, é visto como uma Pasárgada, onde não é reprimido nenhum tipo de pensamento, ou possibilidade de relacionamento afetivo. Este local é mostrado como sendo a “terra de Marlboro, onde os homens se encontram. Ou se perdem às vezes, dá no mesmo” (ABREU, 1996, p. 133). A mesma risada subversiva da crítica pós-moderna é ouvida aqui, na brincadeira sobre o masculino padrão e o senso comum.

Santiago, ao contrário do horizonte de expectativas, desliga-se aparentemente de Pérsio:

Santiago quis dizer outra vez que preferia ir embora. Mas as manhãs paradas, temeu, como uma toca, seu lugar conhecido onde tomaria um chá bem quente, leite morno com mel e canela antes de afundar entre lençóis, talvez dormir, se conseguisse deter o galope na cabeça cruzada de memórias e presságios. Não pelas palavras, não pelo encontro, não pela noite. (ABREU, 1996, p. 133-134).

Na despedida, Pérsio vê com indiferença o adeus do amigo, então, amante perdido e tornado possivelmente um ‘conhecido’ no futuro, talvez por causa de tantas decepções deste tipo que ele já tenha vivenciado.

- Não precisa dizer nada. - Santiago estendeu a mão, segurou na mão dele. Acariciou a parte interna do pulso com a ponta do dedo. - Eu penso devagar. Não sei dizer coisas. Estou cansado. Preciso ficar só. A gente se vê. Até. (ABREU, 1996, p. 148).

Contudo, o enredo surpreende o leitor com um prosaico final feliz. Santiago, em plena aceitação de sua nova condição retorna, e ambos podem se olhar como pessoas que se amam. Num exemplo de deslizamento de sentido na linguagem, o texto diz: “Não existe volta para quem escolheu o esquerdo” (ABREU, 1996, p 153). O ‘esquerdo’, entenda-se aqui, significa o indivíduo

subversivo, marginal, *queer*, estranho, diferente, subversivo; ou seja, dependendo da abertura do contexto, possivelmente, corajoso, audaz, autêntico.

Voltando à questão do novo batismo dos protagonistas, depois de novamente fazerem amor, eles entendem que podem prescindir daqueles codinomes e irem *pela noite* livres.

Notamos que, ironicamente, o narrador coloca em xeque a concepção bíblica da criação, recriando-a parodicamente e reconstruindo a ideia do texto enquanto ciclo que também se recriando:

- Eu não me chamo Santiago - ele disse.
 Não afastou o corpo para que o outro entrasse, Mas ele entrou. Fechou a porta às suas costas. Estendeu as duas mãos. Tocou-o nos ombros. De frente.
 - Eu também não me chamo Pérsio. Portanto não nos conhecemos. O que é que você quer?
 Ele sorriu. Estendeu as mãos, tocou-o também. Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:
 - Quero ficar com você.
 Provaram um do outro no colo da manhã.
 E viram que isso era bom (ABREU, 1996, p. 153-154).

Neste ponto, não poderíamos deixar de novamente resgatar Benveniste, sobre o que consideramos a motivação do texto de Abreu, ou seja, a subjetividade homoerótica. Aqui se retoma literalmente o jogo com uma das mais importantes categorias de dêiticos, ou seja, a de nomes próprios, estabelecendo-se uma brincadeira com as identidades dos protagonistas. Deslizando significados de seus próprios significantes, ou seja, alternando de comum acordo a referência primeira, quando esta em si já constituía uma transgressão da norma, fica patente o grau de fluidez da linguagem e o engodo implícito ao reconhecimento de algo tido como tão concreto e que se esvai de forma tão fácil.

Ainda dentro deste aspecto da relação dos dêiticos, podemos também notar este deslizamento, no que tange ao adjunto adverbial de tempo e de lugar, como podemos notar nesta passagem: “tanta literatura andando pelo apartamento vazio, a vida, fosse o que fosse agora, a vida era já, a vida era *aqui*, e o *aqui* e o *já* e o *agora* não passavam de uma vontade de chorar sem

lágrimas” (ABREU, 1996, p. 153). Assim como os sujeitos, os espaços são também fluidos e fugidios.

A entrega mutua dos sujeitos reflete a auto-realização possível via o amor homoerótico, primeiramente dentro da linguagem, e depois, num segundo momento, a despeito dela, e de sua carga discursiva. Revelando uma certa nostalgia por um paraíso perdido, o indivíduo homossexual consegue atingir um estado de graça se transportado ao início da criação humana, desprovido de qualquer preconceito ou regra; ou quando ele próprio se descobre acima delas.

À guisa de finalização, portanto, desafiam-nos, sobremodo, as relações ocorridas entre essas três pessoas em uma na construção da produção literária de Abreu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - INVENTARIANDO O EU: O AMOR HOMOERÓTICO

No desenvolvimento desta proposta, que nasceu da preocupação com os caminhos do homoerotismo a serem percorridos dentro de *Estranhos estrangeiros*, de Caio Fernando Abreu, procuramos fazer uma reflexão sobre a constituição do sujeito, enquanto um ser fragmentado a ocupar diferentes lugares na concepção de si mesmo, cada qual com seu juízo pertinente de valor.

Pautando-nos, em teorias referentes ao discurso, pudemos perceber que este sujeito vive em uma constante busca de afirmação de si mesmo, balizado por parâmetros referentes ao gênero e/ou e de classe social. Neste sentido, pudemos refletir acerca do estrangeiro, exilado no mundo e em si mesmo, em constante busca pelo outro que o complete, quer por questões de comunicação, quer pelo relacionamento amoroso; quer pela sensação de pertencimento a um lugar que lhe traga conforto. Neste sentido, o texto de Abreu realça habilidades e potencialidades da linguagem que se abrem espaço para o desejo, que nunca se realiza efetivamente.

Discutimos o texto de Abreu com ênfase no caráter antagônico do sujeito exilado de si mesmo e do mundo a sua volta, interagindo em situações de incomunicabilidade com a personagem feminina, em torno de sua liberdade e reconhecimento individual pleno.

Como forma de contextualização teórica, discutimos primeiramente, as considerações, sobretudo, de Chris Weedon, as quais elegem a linguagem como fator primordial para a subjetividade, que, neste contexto, é carregada de aspectos relacionados à política do corpo. Ainda dentro deste aparato teórico, pautamos nossa pesquisa nos estudos de Judith Butler, no que diz respeito, principalmente à implosão de categorias. A partir de tais estudos, que se baseiam nos domínios da representação, pudemos refletir sobre o sexo como algo marcado pela instabilidade.

Nesta mesma esteira, vislumbramos a teorização sobre a sexualidade, com mais destaque para os estudos de Michel Foucault. Foram discutidas questões relacionadas tanto à influência do poder no delinear das liberdades individuais, quanto à linguagem que, neste caso, possui caráter transgressor. Nesta esfera, pudemos ainda resgatar os estudos de Butler sobre questões que se relacionam diretamente à força do performatividade, que é permeada pelo discurso e se configura como recurso formador do sujeito.

Por sua vez, na discussão que envolve o conceito de homoerotismo, baseados nos estudos em teorizações de Eve Kosovsky Sedgwick, Andrew Sullivan e Guacira Lopes Louro. Constatamos, por via indireta, a ligação do sujeito na obra de Abreu com a recente crítica *queer*, de certa forma, enquadrando-o, no que diz respeito à subversão do indivíduo dentro do seu contexto, em um espaço marginal a ser revertido.

Após este levantamento de dados que correlacionam linguagem, subjetividade e gênero, baseados nas considerações de Flora Süssekind e Fernando Arenas, evidenciamos alguns aspectos acerca da produção do período que tem Abreu por um de seus representantes singulares, destacando-se este pela capacidade de minar, sub-repticiamente, o poder.

No momento seguinte, prendemo-nos a um fator que delineou definitivamente nosso estudo, ou seja, a questão da voz e do ruído. Nos contos, “Ao simulacro da *Imagerie*”, e “London, London: Ajax, Brush and Rubbish”, tem-se a inusitada emergência do sujeito mulher, e subsequente desencontro com o protagonista, respectivamente, quer por conflitos relacionados a orientação sexual de cada um, quer pelo pertencimento a classes antagônicas dentro da hegemônica ocidental. Como postulação criativa, apesar deste desencontro, não apresentamos o ser homoerótico em contraposição radical ao sujeito-mulher, mas ambos igualmente envolvidos, ou tolhidos, pela teia do gênero.

Constatando-se a frustração de reconhecimento entre personagens masculina e feminina, empreendemos nossas reflexões finais acerca da representação da figura homoerótica em si nas novelas da categoria. Em “Bem longe de Marienbad”, pautamos nossa discussão, principalmente, na proposta

desconstrutiva de Jacques Derrida, no que diz respeito ao deslizamento de sentido na constituição do sujeito; com o mesmo escopo, em “Pela noite”, abordamos principalmente o conceito dos dêiticos explorado por Émile Benveniste, detectando de um para outro um afinamento no que tange ‘a conquista da subjetividade homoerótica: explorando recursos de cunho cinematográfico, percebemos, levados pelo foco do ator, que a plenitude da subjetividade deve ser uma conquista, que envolve uma capacidade de manipulação e exploração das potencialidades da linguagem como instrumento de adesão/ruptura.

Sendo assim pode-se perceber a relevância da discussão desta coletânea não só para os estudos que já se avolumam sobre Caio Fernando no contexto nacional, mas, principalmente para o repensar do gênero e suas implicações num cenário mais amplo, cujo alcance pode ser inestimável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- ARENAS, Fernando. *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis, MN: U Minnesota P, 2003.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARBOSA, Nelson Luis. “*Infinitivamente pessoal*”: *A autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”*. São Paulo: USP, 2008. (Tese de doutorado)
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Ginzburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Trad.: Maria da Glória Novak, Maria Luiza Néri. 3ª ed. Campinas, (SP): Pontes, 1991.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of the “sex”*. New York/Londres: Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001, p. 151-172.
- CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. bras. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.
- DERRIDA, J. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Che cos' e La poesia?* Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Angelus Novus, 2003.
- EDWARD, Ariane P. "Identidade e construção do sujeito numa era de incerteza". In: *Identidades e crises sociais na contemporaneidade/* Jamil Zigueib Neto (Org.); Yolanda Gampel ...– Curitiba: Ed. UFPR, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Tradução C. Braga, I. Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- FLAX, Jane. "Pós-Modernismo e relações de gênero na teoria feminista". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade 2: a vontade de saber*; Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. 37 ed. Petrópolis, RJ: 2009.
- FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo*. O eixo e a roda, v. 15. Belo Horizonte: 2007, p. 43-54.
- GIUST-DESPRAIRIES, Florence. "A identidade como processo, entre ligação e desprendimento". In: *Identidades e crises sociais na contemporaneidade/* Jamil Zigueib Neto (Org.); Yolanda Gampel ... [et al.] – Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. Tradução nossa. New York: Routledge, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Susana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, G.L. *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MENDES, Fernando Oliveira. “Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago: a Música no Conto Brasileiro Contemporâneo”. *Itinerários*, Araraquara, v. 12, p. 237-241, 1998.
- _____. “Linda, uma História Horrível: a Literatura Encontra o Vírus da AIDS”. *Itinerários*, Araraquara, v. 13, p. 217-223, 1998b.
- _____. “Os Sapatinhos Vermelhos: o Lixo e o Lírico”. *Itinerários*, Araraquara, v. 13, p. 225-231, 1998c.
- _____. Tão vago como se fosse nada - 2009. *Revista Olho d'água*, v. 02, p. 51-58, 2010.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MORICONI, Ítalo. *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

- NOLASCO, Sócrates (org). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- PELLEGRINI, Tânia. “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade.” *Revista de Critica Literária Latinoamericana* (Lima-Hanover) XXVII. 53 (2001): 115-128.
- POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: Homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press: New York, 1985.
- SISCAR, Marcos. *A desconstrução de Jacques Derrida. Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Orgs. BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. 3ª ed. Revista e Ampliada. Maringá: Eduem, 2009.
- SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- WEEDON, Chris. *Feminist practice and poststructuralism theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.