

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO

**O OUTRO COMO PORTO NA (AUTO) FICÇÃO DE CAIO F.
UMA PROCURA IR-REMEDIÁVEL?**

GABRIELLE DA SILVA FORSTER

RIO GRANDE
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

GABRIELLE DA SILVA FORSTER

O OUTRO COMO PORTO NA (AUTO) FICÇÃO DE CAIO F.
UMA PROCURA IR-REMEDIÁVEL?

Dissertação apresentada como requisito
parcial e último para a obtenção do grau de
Mestre em História da Literatura.

Orientadora:

Prof^ª. Dr.^a. Cláudia Luiza Caimi

Data da defesa: 01 de março de 2011

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, março de 2011

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo ao Caio e seus personagens, origem deste estudo, força motriz, onde encontrei os questionamentos. E a Janaína, minha irmã, que próxima do pensamento em Caio, nunca cansou de acreditar e de lembrar que só com o outro mergulhamos para “o emergir” de nossa compartilhada evolução.

Nessa certeza que se faz nossa, agradeço a todos aqueles com os quais me lavei no mar da vida: amigos que me ouviram, me aceitaram e buscaram me compreender mesmo no silêncio. Àqueles presentes ao longo do percurso e os fisicamente ausentes. E aos que ouviram Caio sem buscar sua voz: Jani, Mel, minha dinda e minha amada mãe.

Também agradeço a Cláudia Caimi, orientadora na pesquisa, que sempre acreditou em mim. E aos professores, que acreditam na troca e no diálogo.

Enfim e sobretudo, agradeço a Deus, por toda a luz que vive nas chances que nos dá.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir como se figura literariamente a construção da subjetividade e os processos de subjetivação na ficção de Caio Fernando Abreu, na qual se pode visualizar não apenas através da temática, mas também da própria tessitura do texto, um dos conflitos que perpassa toda a sua obra: a busca infinita e impossível de se reconhecer no e pelo olhar do outro, que resulta da impossibilidade de estabelecer com este uma relação sólida de afeto. Através da análise deste conflito e de sua relação com o contexto ditatorial brasileiro e com o pós-moderno busco compreender quais são as principais problemáticas para a construção da identidade apresentadas nos contos do escritor gaúcho e como o papel do outro, enquanto território subjetivo pós-moderno, aparece em sua ficção.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; subjetividade; alteridade; dobra deleuziana-guattariana.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo discutir cómo se figura literariamente la construcción de la subjetividad y los procesos de subjetivación en la ficción de Caio Fernando Abreu, en la cual se puede visualizar, no sólo en la temática sino también en la propia tesitura del texto, uno de los conflictos centrales de su obra: la búsqueda infinita e imposible de reconocerse en y pela mirada del otro, que resulta de la imposibilidad de establecer con este una relación sólida de afecto. Por medio de la análisis de este conflicto y de su relación con el contexto dictatorial brasilero y con el post-moderno busco comprender las principales problemáticas para la construcción de la identidad presentadas en los cuentos del escritor gaúcho y cómo el papel del otro, mientras territorio subjetivo post-moderno, aparece en su ficción.

Palabras-clave: Caio Fernando Abreu; subjetividad; alteridad; dobla deleuziana-guattariana.

SUMÁRIO

Parte I – A obra caiofernandiana: autoficção e outras leituras	07
1. Caio F.: uma figura de alteridade, um olhar sobre o mundo	08
2. Caio Fernando Abreu na voz da crítica. Que figura é essa?.....	22
Parte II – O narrador/personagens de Caio e o contexto no qual atuam.....	35
3. Por uma utopia de alteridade: a repercussão do contexto ditatorial brasileiro no constructo subjetivo dos personagens de Caio Fernando Abreu.....	36
4. O estranho/estrangeiro do homem contemporâneo	52
Parte III – A construção da subjetividade e dos processos de subjetivação na ficção de CFA: o conflito.....	68
5. Identidade/subjetividade narrativa: o (não) lugar do eu	69
6. Nomadismo no urbano pós-moderno	83
7. Fragmentação/desterritorialização do eu na ficção de Caio – uma busca, uma resposta ..	100
Referências bibliográficas.....	116

PARTE I

A OBRA CAIOFERNANDIANA: AUTOFIÇÃO E OUTRAS LEITURAS

1. CAIO F.: UMA FIGURA DE ALTERIDADE, UM OLHAR SOBRE O MUNDO

*A vida só é possível reinventada.
(Cecília Meirelles)*

*Escrevo para fugir das emoções e para me ver
livre delas.
(T. S. Eliot)*

*A série infinita das curvaturas ou inflexões é o
mundo, e o mundo inteiro está incluído na alma sob um
ponto de vista.
(Deleuze)*

Na sua tese intitulada “*Infinitamente pessoal*”: *a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*, Nelson Luís Barbosa aposta no conceito de autoficção como uma das possíveis leituras para a obra de Caio F., tendo como objetivo diferenciar a escrita do referido autor daquela que segundo os pressupostos estabelecidos pelo teórico francês Philippe Lejeune implica um pacto de verdade estabelecido entre autor-narrador-personagem. Segundo Barbosa¹, a produção artística de Caio não pode ser compreendida, como aconteceu inúmeras vezes no âmbito da crítica literária e jornalística de sua obra, como escrita autobiográfica, mas sim, autoficcional, ao passo que “congrega em sua estrutura fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, em contraposição a uma escrita dita autobiográfica baseada num pretense pacto de verdade” (BARBOSA, 2008, p.4). Embora a intersecção entre vida e obra presente na literatura de Caio tenha sido reconhecida com mais força a partir do momento em que o escritor assume publicamente estar contaminado pelo vírus da AIDS e ficcionalizando esse fato de sua vida, transforma-o muitas vezes em matéria literária,

a escrita de Caio já revela sua presença real desde o primeiro livro de contos lançado em 1970, *Inventario do irremediável*, e assim foi se instalando e

¹ Para isso, Nelson Luís Barbosa apóia-se nas concepções dos teóricos franceses Serge Doubrovsky e Vincent Colonna.

repercutindo nos livros seguintes, ora mais, ora menos explicitamente (BARBOSA, 2008, p.79).

A presença de Caio Fernando Abreu em sua obra aparece tanto no âmbito do paratexto, nas referências musicais e epígrafes utilizadas que iluminam o diálogo intertextual com outros autores, revelando assim o universo de afinidades literárias e musicais do escritor, como na própria tessitura do texto. Caio foi hippie, estudante dedicado de astrologia, vestiu o figurino da contracultura, experimentou drogas, deslocou-se constantemente, preocupou-se com problemas ecológicos antes mesmo desta questão ter se tornado urgente e vivenciou em suas próprias atitudes a luta pela liberdade sexual. Como “seu processo criativo passava mesmo sempre muito próximo de sua vivência cotidiana” (BARBOSA, 2008, p.110) muito disso pode ser mapeado em seus textos. Em vários aspectos Caio pode ser visto como uma figura de alteridade, assim como seus personagens que por ocuparem um lugar que não é o do centro² – paradigma que detém o poder e tenta controlar todas as outras formas de discurso – devem ser lidos como marginais, periféricos. Segundo Marcelo Pen, no prefácio escrito para *Caio 3D: o essencial da década de 1990*:

há pouquíssima variação no arcabouço psicológico desses personagens, no seu modo de agir e de sentir, em seus planos e anseios. São traços que o leitor pode associar ao próprio Caio, conforme o retrato que extrai de crônicas, entrevistas e da correspondência (ABREU, 2006, p.10).

No entanto, como esclarece Pen, “a suposta personalidade de Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo” (ABREU, 2006, p.10). Isso ocorre porque tanto as características dos personagens que se assemelham as do escritor, como os dados biográficos que podem ser encontrados em sua obra, aparecem na sua produção artística como ficção, recriação e reelaboração. Por meio do trabalho com a linguagem, a palavra emerge na narrativa em sua vitalidade poética, deixando de ser apenas um testemunho e apontando para algo que está além da existência material e concreta, transcendendo assim seu sentido literal e atualizando-se constantemente na leitura. É como escrita autoficcional “com sua constituição híbrida de realidade biográfica e construção romanesca” (BARBOSA, 2008, p.20), como já aponta Nelson Luís Barbosa, que deve ser entendido o contato entre a vida e a ficção de Caio Fernando Abreu.

Caio não se considera um escritor autobiográfico como é possível verificar em seu depoimento ao jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 23 de março de 1988, ao comentar seu

² Entenda-se por centro ou paradigma dominante a cultura branca, masculina, heterossexual e cristã.

livro *Os dragões não conhecem o paraíso*: “o escritor é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. Este talvez seja o menos pessoal de todos os meus livros” (ABREU, 2005b, p.259). Porém, reconhece em outro depoimento, publicado em 11 de outubro pelo *Jornal da Tarde*, de São Paulo, que muitas vezes encontrou nas suas experiências a matéria literária para suas criações:

não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências. Aos 19 anos estava em São Paulo, aos 22 nas “Dunas do barato”, no Rio de Janeiro, fumando maconha; aos 24, lavando pratos em Estocolmo. Provei todas as drogas e não consegui me viciar (ABREU, 2006, 277-278).

Esse paradoxo, que afirma os dois sentidos ao mesmo tempo, emerge não apenas do depoimento do escritor, mas também se atualiza na leitura de seus textos. Por isso, ao aproximar suas cartas (essencialmente pessoais), suas crônicas (gênero híbrido no qual as fronteiras entre o real e o fictício estão diluídas) e seu trabalho literário, percebemos muito do escritor nesse último: experiências, relações, visões do mundo e de si mesmo, além de um contexto histórico específico e de lugares concretos que passam a ser ambientados na narrativa. Isso é possível porque Caio que amou intensamente a literatura, ao mesmo tempo em que buscou aspectos de sua criação na vida, viveu muito dos seus personagens criados, como afirma Pedro Paulo de Sena Madureira:

as pessoas ainda não se deram conta de que Caio *era* o seu texto, no sentido cartesiano da palavra. Escrevia em cima de uma experiência de vida riquíssima, que quando ele não tinha ia buscar. [...] Ele viveu cada um de seus livros e tinha uma crença básica, quase religiosa, na literatura. Vivenciou sua obra de forma mais subjetiva possível, como ator de seu texto. Fazia parte de seu processo criativo encarnar os personagens antes de escrevê-los (DIP, 2009, p.441).

No entanto, a intersecção entre vida e obra, ou seja, o possível diálogo entre dados biográficos, cartas, crônicas e textos ficcionais do escritor, como já foi indicado, não afeta o caráter essencialmente literário de sua produção artística, na qual a diluição das fronteiras entre realidade e ficção acontece por meio de um jogo com a linguagem, trabalho elaborado de escrita processual, na qual o leitor participa ativamente, preenchendo espaços em branco e re-significando sentidos. A encarnação dos personagens a que se refere Pedro Paulo de Sena Madureira é mencionada pelo próprio Caio F. em carta a Maria Adelaide Amaral:

houve uma época no Carnaval, em que fiquei tão alucinado por um personagem (Pérsio) que tomei três caixas de barbitúricos de Jaqueline. Dormi três dias, e não me lembro nem sequer de tê-las tomado (ABREU, 2005b, p.235).

Num jogo de mão dupla, ele vive seus personagens ao mesmo tempo em que os alimenta de suas experiências. Em carta à mãe, Caio afirma que realmente não consegue “ficar muito tempo num lugar (três anos é a conta)” e que já chegou a um ponto que acha que “essa instabilidade é mais uma característica que um defeito” (ABREU, 2005b, p.206). Esse deslocar-se constantemente foi “destino” de Caio Fernando Abreu que jovem mudou-se com a família do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre e logo transitou entre São Paulo, Rio de Janeiro e Europa, partindo e retornando muitas vezes ao ambiente familiar. O nomadismo de Caio, que é característico do estágio final moderno³, no qual a importância da localização está totalmente enfraquecida, já que “ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social” (BAUMAN, 1999a, p.8), pode ser observado em muitos de seus personagens, cuja relação que estabelecem é a do deslocamento. Ao movimentarem-se constantemente tornam-se “Desterritorializados por excelência”, ou seja, devem ser vistos como aqueles que se reterritorializam “na própria desterritorialização⁴” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.53). Além disso, iluminam a idéia de Zygmunt Bauman de que a “era da superioridade incondicional do sedentarismo sobre o nomadismo e da dominação dos assentados sobre os nômades está chegando ao fim” (BAUMAN, 2001, p.20).

Sejam imersos em outras culturas ou desejando tornarem-se viajantes, todos estes personagens atuam na busca de um porto, que pelo que tudo indica, não há. Por isso, em muitas narrativas eles mencionam lugares pouco conhecidos, como Mikonos, Rodes, Patmos, Delos, entre outros, ou seja, qualquer lugar para os quais poderiam partir, revelando assim a insatisfação e o mal-estar que sentem em relação ao seu próprio espaço. *Os sobreviventes*, incluído em *Morangos Mofados*, é um dos contos entre os tantos que se poderia citar. Nele se estabelece um diálogo entre dois personagens: um deseja partir para Sri Lamka, “por que não?” (ABREU, 1987, p.15)⁵, enquanto o outro que “fuma sem parar e bebe sem parar sua vodka nacional sem gelo nem limão” (p.15) pensa que não tem nenhuma saída e revela: “não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais destrutiva que insistir sem fé nenhuma?” (p.19). Os dois são sobreviventes, como indica o título do conto,

³ Termo utilizado na acepção de Anthony Giddens.

⁴ Segundo Deleuze e Guattari essa é uma característica dos nômades.

⁵ Ao citar os contos de Caio analisados em todos os capítulos, apenas a primeira citação será completa. Nas outras será referido apenas o nº da página do livro indicado e que constará nas referências bibliográficas.

mas da luta com a vida lhe ficaram marcas profundas, todas mencionadas pelo personagem que fica. No entanto, na partida do outro, que silencia suas dores, visualizamos e confirmamos a insatisfação, o desencontro e a solidão que ambos não puderam evitar. Por isso, o personagem deseja tanto partir e acredita nesse outro/novo lugar como a única e talvez a última saída, pedindo: “*Axé, odara!*” (p.20).

Enquanto alguns querem partir, reconhecendo que “fixar-se muito fortemente, sobrecarregando os laços com compromissos mutuamente vinculantes, pode ser positivamente prejudicial, dada as novas oportunidades que surgem em outros lugares” (BAUMAN, 2001, p.21) outros já partiram e se encontram imersos em outras culturas, deixando-nos entrever que o porto só existe no desejo, nunca no lugar. *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish*, conto incluído em *Estranhos estrangeiros*⁶ começa assim: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos” (ABREU, 2006, p.45), mostrando que embora tenha havido deslocamento, não houve encontro. Por isso o narrador-personagem se sente

como se agora fosse também ontem, amanhã e depois de amanhã, como se a primavera não sucedesse ao inverno, como se não devesse nunca ter ousado quebrar a casca do ovo, como se fosse necessário acender todas as velas e todo o incenso que há pela casa para afastar o frio, o medo e a vontade de voltar (p.49).

Ele refere-se a si como índio latino-americano, tem uma condição migrante, diaspórica: é um brasileiro em Londres, um estrangeiro como tantos outros que se movem por ali. Por isso, o espaço londrino é representado como um lugar no qual a cultura transgride as fronteiras nacionais e a identidade se forma no cruzamento constante de influências heterogêneas. Na cidade transitam “tunisianos, japoneses, persas, indianos, congoleses, panamenhos, marroquinos. Babylon City ferve” (p.47). E na representação desta Babilônia surge uma narrativa atravessada constantemente por trechos inteiros em inglês, francês e espanhol⁷ da mesma forma que o ambiente é invadido por objetos de distintos lugares. Mrs. Dixon usa brincos de pérola jamaicana, colete de peles siberianas e colar de jade chinês, tem um gato persa e oferece um cinzeiro de prata tailandês para o narrador apagar seu cigarro

⁶ As páginas citadas são do livro *Caio 3D – o essencial da década de 1990*, no qual está incluído *Estranhos estrangeiros*.

⁷ Esse recurso estilístico é um processo recorrente na ficção de Caio Fernando Abreu.

americano⁸. A diluição das fronteiras, sejam elas lingüísticas ou mercantis, indica que neste espaço e neste contexto, que acaba por refletir o histórico atual:

a própria idéia de um mundo composto por identidades isoladas, por culturas e economias separadas e auto-suficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade (HALL, 2003, p.117).

“A fascinação de Caio pelo estrangeiro nasceu com ele: gostava de dizer que era um homem da fronteira, apesar de ter nascido em Santiago do Boqueirão, que não é exatamente uma cidade fronteiriça” (DIP, 2009, p.146). Em 28 de abril de 1973 viaja para a Europa com um grupo de amigos e depois de conhecer alguns países se instala em Londres, onde vive como *squatter* e trabalha inicialmente como lavador de pratos ou operário em fábricas e posteriormente como modelo vivo. Embora a experiência tenha “um gosto de aventura, do desconhecido” como afirma em carta aos pais, ele revela: “o orgulho e a vaidade que eu pudesse ter, têm escorrido pelo ralo da pia junto com a água e o detergente das panelas” (ABREU, 2005a, p.303). A vida de Caio no lugar não é nada fácil, ele precisa trabalhar bastante, come pouco e mora mal, tendo que mudar-se constantemente, pois “cedo ou tarde os brasileiros eram expulsos das casas que invadiam” (DIP, 2009, p.157). Por isso, sente-se muitas vezes deprimido e passa a perambular pela casa com um xale roxo — revelador de sua *bad trip* — como afirmam os amigos. Nesses momentos sente desejo de voltar, assim como o personagem de *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish* ou o de *Lixo e purpurina*, conto inserido em *Ovelhas Negras*. Neste último, ao decidir voltar para o Brasil, fica visível a incerteza constante entre partir e ficar que perpassa a alma do personagem:

Sinto uma dor enorme de não ser dois e não poder assim um ter partido, outro ter ficado com todas aquelas pessoas.
Volta a pergunta maldita: terei realmente escolhido certo? E o que é o “certo”? Digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando (ABREU, 2002, p.125-126).

A dúvida vivenciada tanto por Caio Fernando Abreu⁹ como pelo personagem é característica do sujeito contemporâneo, posto que neste contexto histórico específico “não há

⁸A indicação dos lugares de onde vêm as mercadorias aparece entre parênteses para enfatizar a multiculturalidade do lugar.

⁹De acordo com Paula Dip, a volta de Caio “de Londres para o Brasil, em 1974, foi cercada de apreensão [...] ele teve dúvidas até o último minuto, decidindo voltar ao Brasil por eliminação, quase que numa brincadeira de

perspectiva de ‘reacomodação’ no final do caminho tomado pelos indivíduos (agora cronicamente) desacomodados” (BAUMAN, 2001, p.43). Sendo assim, o jeito é caminhar na busca de uma identidade que processual, está sempre por se fazer. Portanto, na fluidez da modernidade dominada por um processo de reflexão constante que acaba sempre em incerteza, em possibilidades, Caio está certo de uma única coisa, deve seguir escrevendo, porque para ele ao mesmo tempo em que a vida é fonte de criação, a criação ilumina a vida, como menciona em carta a Jacqueline Cantore: “escrever [...] pode eliminar essa sensação de gratuidade no existir, de coisas o tempo todo fugindo e se transformando em passado” (ABREU, 2005b, p.204).

Segundo Paula Dip os dois contos de Caio F. referidos acima “são retratos de sua vida na ocasião” (DIP, 2009, p.157). Acredito que *Lixo e purpurina* talvez seja o conto que mais ocupe uma posição de entre-lugar entre o real e o ficcional, já que o próprio autor menciona a diluição das fronteiras ao comentar o nascimento do texto:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo — não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2002, p. 97).

Neste conto de gênero híbrido por ser montado como diário é possível apontar alguns fatos que realmente aconteceram com Caio quando viveu em Londres. O caderno no qual menciona escrever realmente foi encontrado pelo escritor ao se mudar com um grupo de amigos para a casa de Pimlico, “uma agenda promocional da Editora Abril, muito cobiçada, com capa de couro e dezenas de arvorezinhas douradas, com todas as páginas em branco” (DIP, 2009, p.161). Além disso, é mencionado que viviam como *squatters*, imersos numa atmosfera que cheirava a incensos e velas, na qual embalavam-se constantemente por músicas ouvidas/cantadas e utilizavam drogas como haxixe, entre outras. Neste período havia no ar a possibilidade e o desejo de viajar com alguns amigos de carona para a Índia. Há também o fato de que cometiam pequenos furtos, entre os quais está a biografia de Virginia Woolf, motivo pelo qual Caio foi preso junto com o amigo Homero e teve que pagar uma multa alta, passando a chamar, a partir de então, a escritora de sua santa padroeira. O personagem assim como seu criador costuma tomar comprimidos para dormir, pois como afirma Caio em carta a

uniditê, bem típica dele: Brasil ou Índia? Índia ou Brasil? Era difícil decidir, tal como se lê no conto-diário ‘Lixo e purpurina’” (DIP, 2009, p.170).

Hilda Hilst, esta é sua “maneira de fugir” (ABREU, 2005a, p.297). O “xale roxo de fazer *bad trip*” (p.119) também está presente, da mesma forma em que o muro no qual alguém escreveu *Flower-power is died*, que aparece também em *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish*; e que Caio, viu?

No entanto, embora possamos reconhecer muitas conexões entre o vivido e o narrado, o conto supera o caráter de um simples testemunho, na medida em que a ênfase está na enunciação do enunciado. Por meio da utilização de figuras de linguagem e de um ritmo próprio que adquire em muitos trechos uma entoação modal lírica¹⁰ o conto potencializa a natureza essencialmente criadora do texto literário. A palavra aparece aqui em sua proliferação e multiplicidade sógnica, revelando que a literatura trabalha com a zona em branco, o espaço vazio, aquele que só pode ser preenchido por um leitor criativo, transgressivo. Sendo assim, o conto não apenas documenta um tempo e um momento específico, mas também permite ao leitor refletir seu próprio universo. “Eu me sou, eu me fui, eu me serei, em cada um dos girassóis do reino a ser feito” (p. 120) é a vida pulsando quente, atemporal e em qualquer esfera, na certeza de que “a única magia que existe é estarmos vivos e não compreendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão” (p.108).

Além do deslocamento constante que perpassa a vida e o desejo dos personagens e que aproxima criador e criatura, há outros aspectos que me parece relevante mencionar como pontos de contato entre ficção e realidade: o contexto de opressão oriundo da política ditatorial brasileira, a imagem de cidade que ambienta algumas narrativas e a busca por estabelecer com o outro uma relação profunda e sólida de afeto. Caio Fernando Abreu vivenciou na própria pele a repressão que se instalou no país na época da ditadura brasileira e a decepção com esta situação política foi uma das motivações de sua viagem para a Europa, como fica claro em suas palavras em carta à Hilda Hilst antes de partir:

não há lugar para gente como nós aqui nesse país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso,

¹⁰ Isso não afeta a tendência modal da obra que é marcadamente narrativa, apenas aponta para o fato de que “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo” (ROSENFELD, 2006, p.16) e revela que atualmente os gêneros literários estão imersos numa zona de contaminação, já que “el género, cada vez más conscientemente impuro y contaminado, se entrega a la crítica y al pensamiento, ganando en densidad reflexiva, siendo a la par una creación de la memoria imaginativa con sus elaborados juegos temporales y de lenguaje. (BOLAÑOS, 2002, p.37).

paranóico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim [...] não sei quando volto (DIP, 2009, p.148).

Pouco tempo antes de viajar Caio é perseguido pela polícia, acaba sendo preso e apanha devido a um flagrante de fumo que ele afirma ser forjado. No entanto, antes mesmo desse acontecimento, ele já sabe que todo o direito à liberdade de expressão foi vetado; muitos livros não passam na censura e hippies são perseguidos “como se fossem criminosos ou cães hidrófobos” (ABREU, 2005a, p.293). Por isso, afirma nesta outra carta à Hilda Hilst, ao encorajá-la a não fazer alterações nos seus textos, que fica pensando “se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoelhos nas gavetas” (ABREU, 2005a, p.295). Isso, porque acredita “que qualquer publicação ‘liberada pela censura’ será, *a priori*, considerada como *a favor do regime*” (ABREU, 2005a, p.295-296), o que Caio de forma alguma deseja.

Como todo “enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido” (BAKHTIN, 2003, p.289) e a produção de Caio é marcada pelo contexto de ditadura no Brasil, muitos de seus contos têm como base as condições sócio-históricas deste período e por isso, geralmente sua ficção mostra personagens sufocados, asfixiados pela sociedade e sem nenhuma perspectiva, buscando revelar uma visão de mundo oposta a que vivem e ancorada em valores e ideologias que prezam a liberdade individual. Dentro dessas condições aparecem como estranhos e excêntricos, pois não se enquadram no padrão dominante, passando a serem vistos, dentro do regime vigente, como marginais e periféricos.

Sendo assim, ao dar voz na tessitura do texto a essas alteridades, a história não aparece em sua versão oficial, como metarrelato totalizante e legitimante, mas emerge irradiada pelo prisma do sujeito que participou dela, que a vivenciou na interação com os eventos externos que o circundaram. Ao entrar na história pelas portas silenciadas, problematizando o discurso histórico totalizador e autoritário, essas narrativas adotam “uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (HUTCHEON, 1998, p.151) e podem ser lidas como metaficções historiográficas¹¹. Como as relações entre história e ficção são focalizadas de forma crítica, o leitor é instigado a encontrar novas formas de ler a história oficial e por possibilitar novas interpretações para a visão tradicional, conclusiva e teleológica, é que Jaime Ginzburg afirma:

¹¹ Atualmente a metaficção historiográfica é o campo próprio em que o pensamento pós-moderno focaliza de forma crítica as relações entre a história e a ficção, buscando outra interpretação da história, ou seja, uma versão desmistificante, fragmentária, descontínua e de temporalidade geralmente multidirecional.

Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes, a política. Escritor de resistência não sem contradições, é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica em relação à opressão do regime militar na ficção brasileira (DIP, 2009, p.137).

Mas não é apenas o contexto político que limita e asfixia esses personagens. O fato de eles se moverem num espaço que pode ser compreendido como o dos grandes centros urbanos completa o quadro de angústia e repressão. Embora geralmente o nome do lugar que ambienta os textos ficcionais não seja explicitado e sua importância não esteja na representação ilustrativa e sim na relação que o indivíduo estabelece com estes lugares, a cidade de São Paulo e a forma como é vista por Caio F. me parece um bom exemplo de grande centro urbano, com sua atmosfera cinza e velocidade imposta, desaguando na artificialidade das relações, da comunicação, do encontro. Caio sempre estabeleceu com São Paulo, capital, uma relação intensa de amor e ódio, como gostava de afirmar. Através de suas experiências na cidade veloz pode ver a diminuição do humano em prol da objetualização do sujeito, como afirma em carta a Guilherme de Almeida Prado:

Guilherme, *mon cher*, precisamos — eu e você e todo mundo — tomar muito cuidado com esses tempos. São tempos de horror. Tudo fica ainda mais grave neste país de *là-bas*, como é o Brasil, e mais ainda numa cidade como São Paulo — onde a crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual ainda mais terrível e mais patética. São Paulo virou um grande salve-se-quem-puder: ninguém ajuda ninguém (ABREU, 2006, p.247).

Na ficção caiofernandiana, o grande centro urbano, seja São Paulo ou qualquer outro lugar, muitas vezes é atualizado. No entanto, não aparece no texto apenas como pano de fundo, já que a técnica estilística utilizada por Caio Fernando Abreu combina num trabalho artístico os elementos de ordem social com os de ordem estética. As grandes cidades estão presentes no texto não somente porque se fala delas, mas também e principalmente pelo teor social que impregna a linguagem. Na produção artística do referido escritor, o contexto funde-se com a linguagem e mostra que

o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CÂNDIDO, 2006, p.14).

Seguindo esta idéia percebe-se que a crítica à forma como os centros urbanos estão organizados não está na representação ilustrativa dos quadros sociais, mas ao abordar o desencanto e a decepção do indivíduo neste espaço, onde as relações interpessoais são desumanizadas, transformando-se numa relação vazia de troca que repercute num sujeito solitário tentando resolver sua crise existencial na comunicação sempre falha com o outro. Um bom exemplo deste aspecto a que me refiro é o conto *Sob o céu de Saigon*, ao qual Caio se refere como “talvez a história mais paulistana” que escreveu. De um lado temos um “desses rapazes que, aos sábados, com a barba por fazer, sobem ou descem a rua Augusta” (ABREU, 2005b, p.178) e do outro “uma dessas moças que, aos sábados, com um bolsa pendurada no ombro, sobem ou descem a rua Augusta” (p.179). Ambos na multidão podem ser confundidos com tantos outros; solitários que escondem por trás dos óculos escuros e das atitudes banais o vazio e o desejo de preencher essa ausência com. Talvez não saibam. Por isso seguem praticamente mecânicos, subindo ou descendo a mesma rua, repetindo o sábado, “olhando as coisas, não as pessoas”, “suspirando em suave desespero” (p.180). Como há redondeza nas esquinas do mundo, se encontram numa delas e trocam algumas palavras. Ele sente vontade de dizer algo a mais, qualquer coisa,

dessas meio bestas, meio inocentes ou terrivelmente urgentes que se costuma dizer quando um desses rapazes e uma dessas moças ou qualquer outro tipo de pessoa, e são tantas quantas existem no mundo, encontram-se de repente e por alguma razão, sexual ou não, tanto faz, por alguma razão essas pessoas não querem se separar (p.181).

Mas ele não diz nada. Cada um segue seu caminho, inconscientes de que ainda e talvez sim, haja possibilidades de encontro nestes espaços onde o outro com o qual cruzamos é sempre um estranho¹². No fim, reclamam do sábado, esquecidos de que *quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo*¹³. Eles não viram. E este não-ver atualiza a artificialidade das relações estabelecidas nas grandes metrópoles.

Nestes espaços, a comunicação se torna falha quando não raro, ausente, e surge uma enorme dificuldade em estabelecer vínculos duradouros, o que resulta em solidão, carência e vazio. O outro está sempre passando, nunca fica. Há toque, nunca encontro. E isso pode ser observado tanto nos personagens de Caio como nos sentimentos expressos pelo próprio escritor. Em carta a Vera Antoun, ele revela:

¹² Sobre esta questão ver: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹³ Aqui cito Guimarães Rosa.

eu me sinto às vezes tão frágil, queria me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga [...] eu fico muito comigo mesmo nisso tudo — cada vez mais sufocado, mais necessitado que pinte um VERDADEIRO ENCONTRO com outra pessoa, seja em que termos for. Parece que ou eu ou os outros não somos mais tão disponíveis (ABREU, 2005a, p. 310-311).

Caio sempre desejou este verdadeiro encontro que menciona. Como Paula Dip afirma: “havia apenas uma coisa pior do que Caio apaixonado: era ele estar sem uma paixão. Nunca vi alguém tão dedicado à arte do encontro, tão desejoso de uma relação. E tão incapaz de mantê-la” (DIP, 2009, p.221). Seus relacionamentos foram breves e poucos, sendo por isso que ele sempre afirmou que essas coisas não eram para o seu bico, citando Lorca — *hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora* — e lembrando que certa vez lhe disseram que ele “jamais amaria dum jeito que ‘desse certo’, caso contrário deixaria de escrever” (ABREU, 2005a, p.343). Verdade ou não, só procuras obteve Caio F., nunca um encontro total. Da mesma forma que a maior parte de seus personagens que buscam constante e intensamente no outro¹⁴ uma espécie de porto, um lugar de encontro.

Mas não foi apenas Caio Fernando Abreu que viveu seus personagens, buscando inspiração na própria vida para criá-los. Muitos de seus amigos também viveram em suas criações, como aponta Paula Dip na introdução de seu livro, *Para sempre teu, Caio F.*, ser ele um autor:

que vivia seus amigos, desenhava-os em seus textos, transformava-se neles; inventava-nos em personagens, anjos ou demônios, e em suas mãos transcendíamos uma existência banal em imagens incandescentes ou sombrias, como num filme. Ele tinha esse dom (DIP, 2009, p.9).

Através do processo de autoficção recorrente na produção artística de Caio, corujas ou namoradas da infância se transformam em protagonistas de contos. Assim como vários de seus amigos, entre eles a própria Paula Dip e Magliani, a quem admite em carta: “o que quero te contar, criatura, é que viraste personagem. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão” (ABREU, 2006, p.185). Esse recurso por meio do qual podemos encontrar resquícios do autor e de seus amigos na sua obra é uma constante em Caio F. e perpassa toda sua a vida e toda a sua ficção, sendo por isso que Bruno de Souza Leal em *Caio Fernando*

¹⁴ A busca de identificação no outro não se dá apenas no terreno amoroso entre parceiros, como poderá ser observado posteriormente.

*Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*¹⁵, pode dizer que os personagens envelhecem, oferecendo “uma visão, de dentro, da sua evolução” (LEAL, 2002, p.79). Segundo Leal:

assistimos a um interrogar do mundo (*Inventário do irremediável*), a uma adoção desse projeto político e comportamental (*O ovo apunhalado*) e a um crescente avanço nesse caminho, que resulta na percepção das dificuldades de sua implementação (*Pedras de Calcutá*), do fim das utopias e da necessidade de um recomeço (*Morangos Mofados*) e da sobrevivência na companhia de seus restos mortais (*Os dragões não conhecem o paraíso*) (LEAL, 2002, p.79).

Como humanos destinados a envelhecer são esses personagens, que com o passar dos anos, ou seja, o caminhar de suas vidas fictícias, passam a ver o mundo com *retinas fatigadas*, compreendendo então a fugacidade do tempo, a inevitável proximidade da morte e a impossibilidade de realizar todos os sonhos. Isso ocorre porque todo o narrado mesmo que transformado em matéria literária sempre passa pelo olhar do sujeito que contou, pois “o mundo inteiro é apenas uma virtualidade que só existe atualmente nas dobras da alma que o expressa, alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação de mundo incluída” (DELEUZE, 2009, p.44-45). Não há indivíduos iguais porque “no coração de cada mônada há singularidades que são a cada vez os requisitos da noção individual” (DELEUZE, 2009, p.110). O sujeito/a alma, que Leibniz chamará enquanto ponto metafísico de mônada se projeta no ponto de vista e distingue-se das outras mônadas que expressam o mesmo mundo porque o expressam de maneira distinta, já que:

cada mônada, como unidade individual inclui toda a série; assim, ela expressa o mundo inteiro, mas não o faz sem *expressar mais claramente uma pequena região do mundo, um ‘departamento’, um bairro da cidade, uma seqüência finita* (DELEUZE, 2009, p.48).

Este conceito — desenvolvido¹⁶ por Leibniz e analisado de forma crítica e original por Gilles Deleuze em *A dobra: Leibniz e o Barroco* — é abordado porque me parece de suma importância para iluminar a produção artística de Caio Fernando Abreu, na qual o recurso autoficcional é recorrente. E como me proponho a analisar neste trabalho a forma como se figura literariamente a construção da subjetividade e os processos de subjetivação na ficção do

¹⁵ Este livro, publicado em 2002, pela editora paulistana Anna Blume, originou-se da dissertação de mestrado de Bruno, defendida em 1995, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁶ Digo desenvolvido e não postulado porque o conceito de mônada é um conceito neoplatônico, recuperado por Giordano Bruno e desenvolvido por Leibniz.

referido escritor, acredito que não poderia deixar de mencionar a constante intersecção entre vida e obra, posto que a subjetividade dos personagens passará sempre muito próximo das vivências de Caio. Ele está na sua ficção tanto quanto sua obra foi sua vida. No entanto, reconheço que “a grandeza de uma obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta” (HEIDDEGER, 2003, p.13).

2. CAIO FERNANDO ABREU NA VOZ DA CRÍTICA. QUE FIGURA É ESSA?

O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando a sua flauta e as pessoas vão se aproximando...

(Lygia Fagundes Telles)

A única coisa sagrada para o Caio era escrever. Eu o chamava de nossa 'Virgínia Woolf'. A literatura era sua vida, e é a obra dele que devemos reverenciar: esse fervor literário quase religioso, que ele professava e que ainda está por ser totalmente descoberto. A obra dele continua jovem: esse foi o legado que ele deixou para o mundo.

(Antonio Maschio)

Escrever nasceu comigo é um defeito de fabricação.

(Caio Fernando Abreu)

O conceito leibniziano de mônada se opõe ao mecanicismo de Descartes, pois insere uma concepção dinâmica de ser, por meio da qual se compreende que não há seres iguais; cada um possui uma individualidade de essência, intrínseca. Além disso, alma e matéria são inseparáveis e entendidas na sua relação holística, já que “o andar de cima dobra-se sobre o de baixo. Não há ação de um a outro, mas pertença, dupla pertença” (DELEUZE, 2009, p.198). A cisão entre o exterior e o interior mostra que a alma pertence ao corpo e o corpo pertence à alma; ambos compõem uma mesma casa e por isso as mônadas não precisam de janelas pelas quais algo possa entrar ou sair, como afirma Heidegger, elas são abertas por natureza, já estão “fora conforme seu próprio ser” (HEIDEGGER *apud* DELEUZE, 2009, p.140). Da comunhão entre esses dois níveis que compõe o mundo surge a Dobra que “se atualiza nas dobras íntimas que a alma encerra no andar de cima e que se efetua nas redobras que a matéria faz nascer uma das outras, sempre no exterior, no andar de baixo” (DELEUZE, 2009, p.58). O que a mônada expressa no exterior é o que traz inscrito em si e sendo assim, há sempre distância no encontro entre duas, principalmente porque a comunicação não se dá no andar de

cima, mas no de baixo, no dos corpos, cujo contato deve ser sentido e não explicado. Essa idéia, que é explorada constantemente na ficção de Caio Fernando Abreu, posto que nela a comunicação com outro geralmente se dará de forma incompleta, é iluminada intensamente pelo poema de Manuel Bandeira — *Arte de amar*, que transcrevo aqui pela força elucidativa e dialógica:

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece tua alma/ A alma é que estraga o amor/ Só em Deus ela pode encontrar satisfação/ Não noutra alma/ Só em Deus — ou fora do mundo/ *As almas são incomunicáveis*/ Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo/ Porque *os corpos se entendem, mas as almas não. (grifo meu).*

No entanto, embora a observação me pareça válida, não é a elaboração desta idéia em termos de linguagem que pretendo abordar nesse tópico. Os fundamentos da monadologia são retomados aqui, de forma introdutória, na tentativa de apontar para o fato de que embora o discurso estético seja elaborado literariamente sob o viés de uma mônada específica, que incluirá o mundo sob um ponto de vista, mantendo assim a distância no encontro com o outro, ele atinge em diversos graus seu destinatário. E a arte, por ser um sistema simbólico de relação inter-humana¹, pressupõe esta comunicação. Quanto mais houver abertura na obra², mais o leitor participará como ativo, cooperando na re-significação de sentidos. Pensando e reconstruindo de seu próprio ponto de vista o lido, talvez amplie suas percepções em novas dobras, extraindo de seu fundo, outros acordos/acordes³.

Como geralmente acontece com todo o escritor, enquanto Caio Fernando Abreu escrevia, não podia imaginar qual seria a exata repercussão de sua obra, se atingiria o meio acadêmico ou se viria a ser, um dia, consagrada, canônica. Tinha apenas algumas referências, como a opinião da crítica, a realidade de circulação de seus livros, como foi o caso de *Morangos Mofados*, que vendeu muito, ou o recebimento de prêmios literários entre os quais se pode citar o Fernando Chinaglia (1969) e o Jabuti (1984 e 1996). Portanto, apenas no final da vida, com o reconhecimento internacional, o escritor pode vislumbrar com mais clareza a possibilidade de suas criações literárias permanecerem, ultrapassando-o. Mas mesmo assim,

¹ Sobre esta questão ver: CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

² Aqui me refiro ao conceito de obra aberta postulado por Umberto Eco.

³ De acordo com Gilles Deleuze, “*Produzo um acordo/acorde* toda vez que posso estabelecer, num conjunto de infinitamente pequenos, relações diferenciais que tornarão possível uma integração do conjunto, isto é, uma percepção clara e distinta. É um filtro, uma seleção” (DELEUZE, 2009, p.217). A mônada “expressa o mundo do seu próprio ponto de vista [...] O ponto de vista significa a seleção que cada mônada exerce sobre o mundo inteiro que ela inclui, de maneira que extrai acordos/acordes de uma parte da linha de inflexão infinita que constitui o mundo. Assim, é do seu próprio fundo que a mônada tira os acordos/acordes” (Ibidem, p.219).

ainda surpreendia-se ao ser abordado por fãs-leitores, como afirma em carta a Guilherme de Almeida Prado:

cheguei na editora rindo: meu Deus, a Laika de São Paulo, a negra sem ter onde morar, vivendo com 500 dólares por mês, lavando roupa num balde sob o chuveiro, fazendo a feira toda a sexta — dando autógrafo em Saint-Germain (ABREU, 2006, p.247-248).

O que Caio não sabia, hoje sabemos: ele permaneceu e tem sido cada vez mais lido e estudado. Suas obras são reconhecidas no meio acadêmico e incluídas no conteúdo programático de disciplinas sobre literatura ministradas em universidades de todo o Brasil. Vários de seus livros estão traduzidos na Alemanha, Itália, França, Holanda e Inglaterra⁴, toda a sua obra foi reeditada pela editora Agir⁵ e dispomos de edições acessíveis, como é o caso das obras do escritor editadas pela L&PM Pocket, o que facilita a circulação de seus textos. Além disso, surgiram algumas coletâneas póstumas. Em 1996, pouco depois de sua morte foi lançado⁶ o livro *Pequenas epifanias*, que reúne as crônicas do escritor publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*. Em 1997, *Teatro Completo*, reeditado em 2009 pela editora Agir e organizado por Luís Artur Nunes e Marcos Breda e que compila as oito peças teatrais de Caio escritas ao longo de sua carreira literária. Há também a reunião de correspondências intitulada *Cartas*, publicada pela editora Aeroplano em 2002, e os três volumes de *Caio 3D*, década de 70, 80 e 90, nos quais estão compilados ficção, cartas, crônicas e depoimentos das referidas épocas. Para os inúmeros leitores interessados tanto em sua obra quanto na figura de Caio, dispomos de duas biografias do escritor, uma delas escrita por Jeanne Callegari, publicada em 2007 e intitulada *Caio Fernando Abreu — Inventário de um escritor irremediável*, e a já citada *Para sempre teu, Caio F.*, lançada em 2009 pela Record e escrita por Paula Dip, que se refere ao seu livro não como uma biografia, “Caio não cabia numa vida”, mas sim como uma tentativa de registrar a amizade dos dois, “em velhas

⁴ Atualmente constam 11 edições estrangeiras da obra de Caio: *Dov'è finita Dulce Veiga?* Trad. Adelina Aletti. Milão: Zanzibar 13, 1993. *Bien loin de Marienbad*. Novela. Paris: Arcane 17, 1994. *L'autre voix*. Trad. Claire Cayron. Ed. Alain Keruzoré. Bruxelas: Complexe, 1994. *Waar zit Dulce Veiga?* Trad. Maartje de Kort. De Prom, Holanda: Baarn, 1994. *Was geschah wirklich mit Dulce veiga?* Tradução de Gerd Hilger. Berlin: Diá, 1994 e 1997. *Qu'est devenue Dulce Veiga?* Trad. Claire Cayron. Paris: Autrement, 1994. *Molto lontano da Marienbad*. Trad. Bruno Persico. Milão: Zanzibar 32, 1995. *Whatever Happened to Dulce Veiga? A B- novel*. Trad. Aldria Firzzi. Austin: University of Texas Press, 2000. *Petites epiphanies*. Trad. Claire Cayron. Paris: J. Corti, 2000. *Brebis galeuses: de 1962 à 1965*. Trad. . Claire Cayron. Paris: J. Corti, 2002. *I Draghi non conoscono il Paradiso*. Trad. Bruno Persico. Pescara: Quarup, 2008.

⁵ Algumas das obras reeditadas fazem parte das coletâneas *Caio 3D*, outras não.

⁶ Este livro foi lançado em 1996 pela Editora Sulina e reeditado em 2006 pela Editora Agir.

cartas e textos que não descansam nas estantes e que, a cada releitura, ficam mais atuais” (DIP, 2009, p.10).

Numa relação intersemiótica, as peças teatrais de Caio Fernando Abreu continuam, e cada vez mais, sendo montadas em espetáculos cênicos, e alguns de seus contos são adaptados para o teatro. Seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?* ganhou em 2007 uma transposição fílmica produzida pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, amigo do escritor. Há também, no âmbito do cinema, o longa-metragem *Aqueles dois* e os curtas: *Sargento Garcia* e *Dama da noite*. Tudo isso, mais a criação constante de sites e de blogs que divulgam virtualmente contos, resenhas e trechos de textos ficcionais de Caio ou comentam criticamente suas obras, mostra que o interesse pela obra do escritor só tem aumentado com o tempo.

Em consonância com o crescente interesse pela sua produção artística, o número de teses e dissertações acadêmicas que estudam a produção de Caio F. também cresce consideravelmente. Estas apresentam algumas temáticas e linhas de pesquisa recorrentes, como a homossexualidade e o homoerotismo, a escrita autoficcional, o contexto histórico de produção e o diálogo intertextual. Ancorando a investigação na aproximação entre obra e contexto, no ano de 2005, consta a dissertação de mestrado de Luana Teixeira Porto, *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*, defendida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e que pretende, através de uma leitura crítica de contos do livro de Caio referido no título do trabalho, mapear a articulação entre forma literária e conteúdo social, enfocando aspectos como “a fragmentação formal da narrativa e a melancolia”⁷. De Valéria de Freitas Pereira, dispomos da dissertação *Caio Fernando Abreu em "Inventário do irremediável": navegante de águas turvas*, defendida no ano de 2008 pela Universidade de São Paulo, na qual a autora se propõe a analisar oito contos da obra de Caio referida no título, indicando que estes “se relacionam a uma forma de resistência a um mundo que se configura como opressor sob diversos aspectos”. Pela Universidade Estadual da Paraíba, de Elisabete Borges Agra, a dissertação de mestrado defendida também em 2008 e intitulada *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*. E um pouco mais antiga, no ano de 1999, a dissertação de Letícia da Costa Chaplin, *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*, defendida pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Buscando na obra de Caio Fernando Abreu a relação estética e ficcionalizada que se estabelece entre vida e obra, além da tese de Nelson Luís Barbosa já citada, dispomos de

⁷ Os trechos entre aspas sem referência foram retirados dos resumos de dissertações e teses cadastradas no portal da CAPES e citadas aqui.

outros trabalhos. No ano de 2008, a dissertação de mestrado de Cristiane Torres Baena, *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do ir-remediável*, defendida pela Universidade do Rio de Janeiro. Nesta, a autora aborda a repercussão da biografia de Caio na e pela escrita, levando em consideração o contexto no qual o autor se insere e suas influências intelectuais, na tentativa de compreender “os percursos literários por ele tomados” e observando “correspondências, diários e entrevistas [...] como instrumentos de construção desse sujeito autoral”. A relação entre dados biográficos, obra e contexto histórico também pode ser encontrada na tese de doutorado de Ana Maria Cardoso, defendida em 2007 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e intitulada *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos*, na qual a autora analisa criticamente a coletânea de contos *O Ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, em consonância com suas cartas, no intuito de averiguar em que medida a obra dialoga com as diferentes representações sócio-culturais de seu tempo, focalizando os anos 70.

Pelo viés da Literatura Comparada, seja abordando relações intertextuais ou intersemióticas que a obra de Caio Fernando Abreu estabelece com outros códigos estéticos, ou analisando transposições fílmicas ou cênicas da ficção do autor, dispomos de um grande número de teses e dissertações, que ao optar pelo diálogo, dão a suas produções um caráter original. De Alexandre Graça Faria dispomos em 1998 da dissertação *Uma literatura de subtração — experiência urbana na ficção contemporânea: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque*, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e que coloca as produções dos três artistas numa relação dialógica, buscando observar o fenômeno urbano na literatura e “estabelecendo como os problemas da grande metrópole determinam a condição do homem contemporâneo e condicionam as escolhas estilísticas e temáticas dos autores”. Em 2003, consta a tese de doutorado de Luiz Cláudio da Costa Carvalho, *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*, defendida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nesta, o autor pretende destacar o diálogo da obra dos dois autores com temas e fenômenos contemporâneos, como: “a contracultura, os movimentos sociais das minorias, a crise do humanismo liberal, a sociedade do espetáculo, a questão do cânone literário, a pós-modernidade, a desestabilização dos modelos teóricos de interpretação histórica e literária”, investigando a repercussão da “crise da modernidade” sobre a produção literária brasileira das últimas décadas do século XX. Pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara, em 2005, dispomos da tese de doutorado de Fernando Oliveira Mendes, *Caio Fernando Abreu (para ler ao som de Clarice Lispector)*. No ano de 2006 consta a dissertação de mestrado de Aline Azeredo Bizzelo, *Caio Fernando Abreu e*

Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual a autora aborda pelo viés da Literatura Comparada as relações intertextuais que se estabelecem entre os contos de Caio e o romance *On the Road*, do norte-americano Jack Kerouac.

De Anselmo Peres Alós, encontramos a tese de doutorado defendida em 2007 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e intitulada *A letra, o corpo e o desejo — uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*, que tem por objetivo uma análise contrastiva entre *El beso de la mujer araña* (Argentina, 1976), de Manuel Puig; *Onde andarás Dulce Veiga?* (Brasil, 1990), de Caio Fernando Abreu e *No se lo digas a nadie* (Peru, 1994), de Jaime Bayly, romances que problematizam a identidade homossexual masculina. No mesmo ano, de Raul Ignacio Valdivia Arriagada, consta a dissertação de mestrado intitulada *O frasco aberto: análise de contos de Jaime Bayly e Caio Fernando Abreu*, defendida em 2006, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, na qual o autor se propõe a analisar comparativamente os contos *Extrañando a Diego*, de Bayly, e *Aqueles dois*, de Caio Fernando, abordando “temas como a pós-modernidade, a homossexualidade, o momento político, a denúncia social e a presença da intertextualidade”. Pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 2008, consta a tese de doutorado de Alessandra Leila Borges Gomes, *Infinitamente Pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo*, defendida em 2008 e que pretende dar conta, por meio do diálogo intertextual entre Caio e Renato, da forma como é elaborado contemporaneamente o mito do amor, concluindo que a escrita inventiva “ainda constitui um dos lugares mais privilegiados para se refletir sobre as problematizações dos afetos, a produtividade de um olhar crítico e as mediações poéticas e culturais”.

No ano de 2000, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara, consta a dissertação de Fernando Oliveira Mendes, *Ao som da Música Popular Brasileira e à margem da poesia: a intertextualidade em Caio Fernando Abreu*. Em 2001 pela Universidade de São Paulo, a dissertação de mestrado de Isabella Marcatti, *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*, que busca analisar a relação entre os textos literários do escritor, a experiência cotidiana e a canção popular brasileira, constantemente presente na obra de Caio, seja nas epígrafes utilizadas ou na própria tessitura do texto. De Daniel Furtado Simões da Silva, consta a dissertação defendida em 2005 pela Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *Do texto à cena: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu*, e que se propõe a analisar a transposição de três textos literários de Caio (*Pela Noite*, *Rua das Flores* e *Os dragões não conhecem o paraíso*) para a cena teatral, buscando iluminar a ampliação de compreensão para ambos, que o diálogo propicia. De Isabel Jasinski, a

dissertação defendida em 1998 pela Universidade Federal do Paraná: *O olhar cinematográfico e a voz do enigma: uma leitura de "The Buenos Aires affair" e "Onde andar Dulce Veiga?"*. Nesta, a autora pretende estudar como os meios de comunicação de massa, entre eles o cinema e o romance policial, são elaborados literariamente nestes romances de Caio e Puig.

No ano de 2008, pela Universidade Federal Fluminense, consta a dissertação de mestrado de Rodrigo da Costa Araujo, *Matrizes Flmicas na Narrativa Pós-Moderna de Caio Fernando Abreu*, na qual se propõe a analisar os contos de Caio pelo viés da Literatura Comparada, observando a relação entre literatura e cinema através da “incorporação dos procedimentos cinematográficos” na narrativa do referido autor. De Thiago Soares: *Loucura, Chiclete e Som: A prosa vídeo-clipe de Caio Fernando Abreu*, dissertação de mestrado defendida no ano de 2003 pela Universidade Federal de Pernambuco, na qual pretende abordar nos textos literários de Caio o diálogo que se estabelece com o texto audiovisual “(mais especificamente o videoclipe)”.

Abordando a temática do homoerotismo e da homossexualidade, em 2001 foi defendida a dissertação de Alessandra Leila Borges Gomes, *Atritos e paisagens: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*, pela Universidade Federal da Bahia, na qual a autora aponta essas duas temáticas em alguns contos do escritor no intuito de mostrar que ao abordá-las, “os textos do autor apontam para espaços de discussões e singularizaes dessas experiências, formando paisagens que elegem o fragmento e a precariedade e evitam centralizaes e noções fixas para os temas”. Na rea da lingüística, consta a dissertação de Carolina da Cunha Reedijk, defendida pela Universidade Federal de Uberlândia em 2006, com o título *Sobre o amor que não ousa dizer o nome*, na qual aborda a questão da homossexualidade em três contos de Caio: *Terça-feira gorda*, *Além do ponto* e *Aqueles dois*, publicados em *Morangos Mofados*, visando investigar sobre o discurso homossexual e concluindo que este, “mesmo buscando significar a homossexualidade de uma forma positiva, não preconceituosa, é afetado por discursos que circulam na sociedade e que representam e significam essa questão negativamente, ou seja, ele é afetado pela sua diferença”. De Paulo Ramos da Mota, consta a dissertação de mestrado *A Bacanal dos Deuses na Terra dos Homens: Uma Leitura do Eros Rebelde e Transviado em "Morangos Mofados" de Caio Fernando Abreu*, defendida em 1999, pela Universidade Federal de Alagoas. Nesta, o autor “procura focalizar e identificar a transgressão como elemento que norteia e caracteriza ‘Morangos Mofados’ de Caio Fernando Abreu, enfatizando-se os aspectos referentes à homossexualidade, tanto masculina quanto feminina”, utilizando como “linha condutora de todo o trabalho” os mitos de Narciso, Dionísio, Eros e

Thanatos e indicando que “toda a problemática presente na narrativa [...] é reflexo de um processo social, político e econômico que privilegia apenas uma minoria”. Há também de Mireile Pacheco Franca Costa, a dissertação de mestrado *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu — o viés homoerótico na tangência conto/romance*, defendida pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no ano de 2008. Nesta, embora a autora aborde “a constituição do sujeito como um ser de linguagem”, relacionando-o “com a temática homoerótica”; também enfoca em seu trabalho a estrutura da coletânea de contos referida no título, vendo-a como um “quase romance” e procurando, após o levantamento da fortuna crítica do autor, “evidenciar a continuidade dessas narrativas mesmo em meio à aparente fragmentação formal”.

Ainda no âmbito das relações afetivas, portanto sem focalizar a atenção na homossexualidade consta a dissertação de mestrado de Danilo Maciel Machado — *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*, defendida em 2006 pela Universidade Federal do Rio Grande. O autor tem como objeto de estudo a coletânea de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* e pretende observar a temática do amor como falta, visando desvelar a construção da subjetividade na contemporaneidade pelo viés do amor. Há também a tese de doutorado de Luiz Fernando Lima Braga Junior, *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*, defendida pela Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2006. Seguindo a mesma temática, no entanto enfocando a AIDS, no ano de 1996, consta pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no departamento de psicologia, a dissertação de mestrado de Marcelo Santana Ferreira, *Os homossexuais e a AIDS: Imagens de uma epidemia*, que pretende fazer uma reflexão “acerca da emergência da AIDS no Ocidente, buscando-se reconhecer a posição do Brasil no contexto trazido por essa epidemia no que diz respeito à construção do conceito de grupos de risco”. Ao abordar a obra de Caio Fernando Abreu e de outros autores “que vêm construindo as bases conceituais de crítica contemporânea e a estratificação das frentes de luta das crises sociais” pretende apresentar críticas para o fato de a homossexualidade masculina ser considerada um dos principais grupos de risco. Há também do mesmo ano e defendida pela mesma universidade, portanto na área de Letras, a dissertação de Marcelo Secron Bessa, *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*.

Entre os trabalhos que se propõem a analisar a construção identitária enquanto voz de alteridade, enfatizando outras questões que não a homossexualidade e a AIDS, pode-se citar de Antonio Fabio Memelli, a dissertação de mestrado defendida em 1999, pela Universidade Federal do Espírito Santo, *Um olhar divergente — O estrangeiro e a ficção de Caio Fernando Abreu*, na qual analisa o estrangeiro na produção artística de Caio, analisando as vozes

periféricas que emergem da ficção do autor a partir de características da poética pós-modernista, “que imprimem em seus textos as marcas do tempo e da história, vista por uma ótica *outsider*”. No ano de 2007, consta pela Universidade Federal do Rio Grande a dissertação de mestrado de Luiz Felipe Voss Espinelly, intitulada *Tudo além: a busca do reconhecimento identitário em Onde andaré Dulce Veiga?* e que se propõe a investigar, com base no referido romance de Caio Fernando Abreu, como se constrói a busca pelo reconhecimento identitário, “principalmente no que concerne aos sujeitos marginais e sua procura por integração à sociedade”. Nesta pesquisa, “a representação na pós-modernidade é problematizada, bem como a questão da paródia nesse período e as relações entre arte e mercado”.

No que se refere à crônica jornalística, pode-se citar a dissertação de mestrado em comunicação e semiótica de Roberta Jovchelevich, *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*, defendida pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2005, na qual a autora tem como objetivo “investigar, sob o ponto de vista histórico, a relação entre mídia e ficção e, assim, discutir a crônica como gênero jornalístico de natureza híbrida”, focalizando o estudo nas crônicas de Caio, publicadas em *Pequenas Epifanias*, e apontando para a necessidade de estudar “do que é feita a crônica de cada autor”, devido à grande dificuldade de definição deste gênero.

Além disso, há pesquisas nas quais Caio não é exatamente o foco, mas aparece unido a um conjunto de autores. Entre aquelas que se poderia apontar consta a tese de doutorado de Luiz Carlos Santos Simon, *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*, defendida em 1999, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2000, a dissertação de Maria Luiza Bonorino Machado, intitulada *O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos*. E de Márcia Maria Denser, a dissertação *Fenômenos estéticos & midiáticos do conto urbano brasileiro 70/90 — por uma poética da prosa*, defendida pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2003.

Embora a quantidade de teses e dissertações referidas aqui não seja pequena, o que encontra justificativa no fato de haver um grande número de pesquisas acadêmicas sobre os textos de Caio Fernando Abreu, ela não chega nem perto do total de trabalhos realizados sobre a sua obra. Daqueles inscritos no portal da CAPES dispomos de 85 teses e dissertações que estudam os textos de Caio F., dispersas por várias áreas, Literatura, Lingüística, Educação, Comunicação, Psicologia, Teatro, Ciências das artes, o que já revela o grande interesse pela produção do autor. Mas o estudo sobre sua obra não termina por aí, há inúmeros

artigos e ensaios críticos publicados em revistas literárias, anais de congressos ou espalhados em sites e blogs na web. De tudo isso, concluímos que Caio está sendo cada vez mais lido, pesquisado, estudado, reverenciado, compreendido e *amado*, da forma como sempre desejou: “queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que escrevi” (DIP, 2009, p.16).

Minha pesquisa tem como força motriz esse amor que o texto de Caio estremece em mim. Mas como isso não é justificativa para um trabalho acadêmico e penso ser impossível analisar criticamente o texto do escritor sem tocar em algumas das temáticas já abordadas, pela força com que estão presentes na sua ficção, justifico-me pela relevância de uma investigação da obra de Caio Fernando Abreu que articule intimamente o tema e a linguagem. Todos nós, leitores da obra de CFA e das leituras críticas desta, sabemos que em seu processo de escrita o trajeto de busca é inegável. Na procura pela palavra surge a procura pelo sentido da vida, pelo significado do caminho trilhado pelo ser, pela verdade de um momento. Essa procura geralmente se desdobra na direção do outro, na esperança de compreender e de compreender-se nesse olhar, nessa troca. Em algumas dissertações e teses sobre a obra do escritor, a busca de si no outro é mencionada, mas não como único ponto a ser trabalhado. Além disso, ela é abordada apenas no âmbito do enunciado e não no da enunciação. Por isso, pretende-se focalizá-la nesta pesquisa e compreendê-la igualmente em seu aparecimento na temática e na tessitura do texto.

O desdobramento da busca na direção do outro, presente na temática da ficção de Caio e construído em muitos contos também na linguagem, gera um conflito — a busca que segue. Neste trajeto, só caminha o paradoxo, o encontro é o desencontro e vice-versa. O outro está ao lado e não é encontrado, e encontrado porque não está, está na busca. Há algo que se move constantemente num devir. Um desejo? De onde vem esse que questionamento? Essa compreensão de que o encontro que se processa é também e talvez muito mais desencontro? E que se desencontrando acaba por encontra-se novamente?

Seus personagens não estão vagando no espaço, nem perdidos numa ilha. Não são camponeses, nem deuses mágicos do Olimpo. Estão na cidade, consultando o relógio, que marca a hora da rapidez, da tecnologia, dos grandes centros comerciais, das casas coladas, das inúmeras relações públicas. É neste contexto que o outro é buscado. Num contexto no qual o homem torna-se tantas vezes uma imagem, um número, um cálculo. E fragmentado, já não pode decidir. Já não pode se encontrar, nem encontrar o outro, nem encontrar-se nesse encontro. Mas tenta.

Por isso, para entender o conflito que, como mencionei, se apresenta sob a forma de paradoxo, busco compreender com Deleuze e Guattari, que a subjetividade que se figurará

literariamente nos contos do escritor gaúcho rompe com a imagem clássica de sujeito universal e se produz numa relação de forças que inclui tanto a subjetividade enquanto aspecto existencial e interior como os processos de subjetivação produzidos na relação com o Fora, com o contexto sócio-histórico que ambienta a narrativa. No aspecto geral este contexto a que me refiro abarca o mundo tardo-moderno e no específico apreende o período de ditadura no Brasil. Como é nesses contextos que devemos pensar o movimento traçado pelos personagens de Caio Fernando Abreu surge a necessidade de analisar a repercussão destes em sua obra. Só assim será possível compreender o conflito indicado, sua origem e sua possibilidade de transgressão.

Há igualmente três entradas importantes para a pesquisa. A produção artística do escritor gaúcho; as condições sociais que figuram em seu texto; e a compreensão filosófica de que a subjetividade se produz na dobra de uma relação de forças. Dentro de cada uma há outras entradas e todas se cruzam constantemente. Há as leituras que a produção artística de Caio possibilita, o trajeto de busca que sua obra desvela, o desdobramento dessa busca na direção do outro e o conflito que a busca inaugura (tanto na temática como na linguagem). Há o período repressor da ditadura brasileira asfixiando os personagens fragmentados no contexto pós-moderno. Há a dificuldade de aumentar a consciência, de se compreender nessa expansão, de encontrar-se no olhar do outro. Há a busca de si no outro que o texto de Caio traz à luz e igualmente para compreendê-lo a união do conflito com o contexto. Todos esses aspectos se relacionam, é possível entrar por todos os lados, e nesse sentido, o processo é rizomático. Porém, reconheço a necessidade de apresentar um trajeto linear, que permita ao leitor compreender o crescimento da pesquisa, chegando então aos resultados que a investigação apontará.

Sendo assim, partirei da obra de Caio e das leituras críticas desta porque reconheço que minha leitura é um desdobramento das leituras possibilitadas pela ficção do escritor. No entanto, embora já saiba que o trajeto de busca presente nela geralmente se desdobra na direção do outro, não abordarei ainda o conflito desta procura, pois ele pode ser melhor compreendido após a menção feita aos contextos. Nesse sentido, o objetivo do primeiro capítulo não será esclarecer o foco de leitura que pretendo explorar, mas apresentar ao leitor a obra de Caio e o olhar que a crítica lhe dirige. Como o recurso autoficcional é uma constante na sua ficção e para compreender o conflito que pretendo estudar será preciso observar como se configura a subjetividade e os processos de subjetivação na sua obra, me parece relevante mencionar este aspecto no primeiro capítulo de minha pesquisa, posto que ele acaba por confirmar o contexto sócio-histórico no qual se movem seus personagens. No entanto, é

importante ressaltar aqui, o que tentarei deixar claro ao longo da dissertação: não pretendo de forma alguma buscar o sujeito Caio Fernando Abreu na sua obra, pois como já foi indicado por Nelson Luís Barbosa, na sua tese já citada, é por meio do trabalho estético com a linguagem que aspectos da vida do escritor aparecerão em sua produção literária. Sendo assim, ressalto: literatura, não biografismo, é o objeto de minha pesquisa. Para que isso se tornasse mais claro, optei por esta introdução — não clássica — no final do capítulo dois, pois desta forma não desligo, mas afasto a questão autoficcional e as leituras críticas do enfoque do trabalho, já que ambas foram mencionadas no intuito de indicar pistas de leitura, contribuindo assim com a investigação a que me propus e confirmando sua pertinência (no caso deste capítulo).

Logo, analisarei a repercussão dos contextos (primeiro o ditatorial brasileiro, posteriormente o pós-moderno) na ficção de Caio F. A importância de observá-los para compreender como se figura literariamente a construção da subjetividade nos contos do escritor encontra apoio na filosofia deleuziana-guattariana, segundo a qual o ser está na dobra, se produz em uma relação de forças que inclui a interpenetração do dentro e do fora. Porém, como outros conceitos dos autores, entre eles: hecceidade, corpo sem órgãos, rostidade, linhas de fuga, devir, nomadismo, desterritorialização e máquina de guerra, são pertinentes para a compreensão do conflito que me propus a observar, indicando possibilidades de construí-lo e transgredi-lo na escrita, opto por mencionar a ferramenta de leitura posteriormente. Minha opção justifica-se também e principalmente porque dessa forma a hipótese vai crescendo: compreenderemos que das condições propiciadas pelos contextos referidos surge a dificuldade de estabelecer com o outro uma relação sólida de afeto, que permita ao sujeito identificar-se neste contato. E então, chegaremos ao conflito.

Inicialmente o apresentarei na forma como aparece na tessitura do texto, buscando elucidar a técnica de composição estilística adotada em muitos contos de CFA. Depois de a visualizarmos em alguns contos do escritor, objetivando igualmente entender o seu aparecimento, surgirá a pergunta: como compreender a inovação estética de Caio? Na tentativa de respondê-la é que recorrerei à filosofia deleuziana-guattariana. Esta, além de confirmar a pertinência de observar o conflito que surge na obra em sua relação intrínseca com o contexto, indicará que por esta relação, a arte de Caio é também uma política. A partir de então e após mostrar que a busca de si mesmo no outro, que acaba por gerar uma tensão na narrativa, aparece não só nos contos nos quais a técnica de composição estilística estudada o confirma, mas perpassa toda a obra de Caio, buscarei compreender como o conflito é

construído e transgredido pelas linhas de fuga traçadas na escrita. Ele aponta para novas formas de relação consigo, com o outro e com o mundo? Nisto reside sua política?

PARTE II

O NARRADOR/PERSONAGENS DE CAIO E O CONTEXTO NO QUAL ATUAM

3. POR UMA UTOPIA DE ALTERIDADE: A REPERCUSSÃO DO CONTEXTO DITATORIAL BRASILEIRO NO CONSTRUCTO SUBJETIVO DOS PERSONAGENS DE CAIO F.

Uma simples arqueologia dos fatos pode dar a impressão de que esta é uma geração falida, pois ambicionou uma revolução total e não conseguiu mais do que uma revolução cultural.

(Zuenir Ventura)

Caio escolhe o caminho de pequenas provas de evidência onde, uma vez extraído o sentimento de época, consegue fazer aflorar dramaticamente os limites e os impasses daquela experiência, sem que isso encubra seus conteúdos de busca e desejo de transformação.

(Heloisa Buarque de Hollanda)

E tudo é proibido. Então, falamos.

(Carlos Drummond de Andrade)

No primeiro capítulo de minha pesquisa, em que abordo a recorrência da autoficção na obra de Caio, mapeando elementos de sua vivência que acabam por ser transformados em matéria literária, não pude deixar de mencionar a relação do escritor e de sua obra com os aspectos sociopolíticos de seu tempo. Uma boa parte da produção de Caio Fernando Abreu foi escrita durante o período de ditadura e repressão que se instalou no país e alguns de seus textos foram censurados: proibidos ou publicados apenas sob a condição de passarem por alterações e cortes. Embora o escritor não tenha participado da guerrilha urbana,

também lutou à sua maneira contra a ditadura, e nos anos 70 chegou a ser preso pela repressão numa passeata e depois numa praia em Santa Catarina aonde havia ido encontrar a amiga Graça Medeiros, que estava escondida. Apanhou muito (ele conta essa história no conto “Garopaba, mon amour”), mas não denunciou a amiga (DIP, 2009, p.137).

Como o processo de escrita de Caio estava sempre muito próximo daquilo que ele vivia¹, a vertente social de muitos de seus textos têm como base o contexto sócio-político dos anos 70 e 80. A atmosfera desse momento histórico, no qual os ecos do movimento hippie e seus ideais de contracultura foram sufocados pela ditadura, envolve e dá o tom a muitos de seus personagens. Sendo assim, ele pode ser citado entre os intelectuais² que produziram obras críticas na época da ditadura brasileira e que tentaram denunciar através de críticas veladas a situação do país, dando voz a indivíduos que se encontravam à margem do paradigma dominante e ilustrando dessa forma o período de opressão em que estavam inseridos. No entanto é preciso considerar, para compreender suas obras, que é por meio de uma narrativa de introspecção, dita psicológica, que o social transparece, e nesse sentido sua produção visa “conciliar, através do discurso, uma visão de mundo catastrófica e anti-utópica, decorrente da repressão política e dos conseqüentes desequilíbrios sociais, a uma outra de natureza psicanalítica” (MASINA, 1998, p.174). Através do prisma intimista dos personagens vemos emergir aqueles *tempos* que o escritor caracteriza tão bem ao comentar o seu livro *O ovo apunhalado*³:

Os contos que compõe (*O Ovo*) foram escritos entre 1969 e 1973... Principalmente no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “Underground” de Luiz Carlos Maciel no *Pasquim*, do topless no pier de Ipanema, com as dunas da Gal, ou do barato... Tempo de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados, e negra repressão... Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante (DIP, 2009, p.141).

A relação que se estabelece entre a ficção de Caio Fernando Abreu e o contexto sócio-histórico de sua produção é um viés recorrente nas pesquisas acadêmicas que estudam o escritor e pode ser encontrada tanto em teses e dissertações — algumas mencionadas no capítulo anterior, no qual apontei algumas leituras críticas de sua obra — como em textos mais curtos, revelando a importância deste aspecto em sua ficção. Entre os artigos que se poderia citar consta o intitulado *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social*, de Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto, no qual as autoras analisam as coletâneas de contos *O Ovo apunhalado* e *Morangos Mofados*,

¹ Esta idéia pode ser encontrada na tese de doutorado de Nelson Luís Barbosa, intitulada “*Infinitamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”; já referida no primeiro capítulo de minha pesquisa.

² Entre os intelectuais que produziram obras críticas nesta época pode-se citar também Caetano Veloso, Chico Buarque, Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca, Fernando Gabeira, Antônio Callado, entre outros.

³ Esse livro foi censurado e lançado apenas em 1975.

com o objetivo de mostrar que alguns dos textos do autor propõem, direta ou indiretamente, uma análise da sociedade, construída por meio da exploração não apenas de temas em destaque no cenário social da época de produção dos contos, mas também da linguagem e da voz narrativa (PORTO, 2004, p.62).

Ainda no âmbito da investigação que visa dar conta da relação que entre literatura e sociedade na obra de Caio está o texto *Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil*, de Aline Azeredo Bizello, no qual a autora pretende mostrar, seguindo em alguns aspectos a linha de pensamento das autoras mencionadas acima, que os relatos dos textos do escritor “denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil” (BIZELLO, 2005, p.3). Ao analisar criticamente os contos *London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish* e *Garopaba mon amour*, Bizello indica que a fragmentação do indivíduo oriundo deste contexto “reflete-se na estrutura das narrativas, tornando-as descontínuas” (BIZELLO, 2005, p.5). Esta última idéia também pode ser encontrada no artigo intitulado *Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo*, de autoria de Jaime Ginzburg, pois o autor acredita, apoiado nas idéias de Granofsky (1995) e Horvitz (2000), que

um foco narrativo aberto a indeterminações e uma sintaxe com ênfase na coordenação, em detrimento da subordinação, contribuem para configurar uma percepção fragmentária e descontínua da experiência, em articulação com a dimensão traumática do passado a ser exposto (GINZBURG, 2007, p.47).

Segundo o autor, este recurso estilístico pode ser encontrado em *Os sobreviventes*, conto incluído em *Morangos Mofados* e analisado por Jaime, para o qual há neste conto de Caio o emprego recorrente da parataxe, o que dá “uma visão de mundo em mosaico, em caleidoscópio, que não se submete à lógica da causalidade e da seqüência linear” (GINZBURG, 2007, p.47). Além disso, Ginzburg explicita a idéia também presente nos outros artigos citados de que:

o confronto com a ditadura é elaborado, em Caio Fernando Abreu, como uma vontade de ser outro. Uma busca de alteridade, no sentido individual, com uma vontade de viver diferente, sentir e pensar diferente. E no sentido coletivo, com uma expectativa de ser parte de outro Brasil, de outra sociedade (GINZBURG, 2007, p.47).

Entre as pesquisas acadêmicas que privilegiam no estudo da obra de Caio o viés de relação entre literatura e contexto sócio-histórico poderiam ser citados muitos outros

trabalhos. Porém apresento apenas estes três, objetivando ressaltar alguns caminhos importantes e já apontados para refletir sobre esta questão. Seria impossível ler a produção artística do escritor privilegiando este aspecto sem levar em consideração que nos textos ficcionais de Caio F. o contexto emergirá pelo foco intimista dos personagens, já que é o interior das vozes que ecoam nos textos que nos lançarão neste universo. Além disso, a intersecção entre o literário e o social se dará tanto no enunciado como na enunciação. O elemento social aparecerá no texto por meio de um trabalho estético com a linguagem. E a ditadura não aparecerá apenas porque se fala dela, já que na maioria das vezes essa realidade histórica só poderá ser vislumbrada através de metáforas e alegorias, mas também pela estrutura formal da narrativa que adotando muitas vezes um estilo fragmentário, descontínuo, diluído e inconcluso, denunciará a dificuldade do indivíduo de construir sua identidade num contexto de repressão que limita a potencialidade do ser e o impede de expressar-se além dos papéis estipulados, rotulando e estigmatizando qualquer forma de alteridade. Neste ambiente, cujas representações identitárias hegemônicas e eurocêtricas aparecem como a única possibilidade de o sujeito ser aceito como parte do sistema, os personagens de Caio F. são sempre o outro. Essas vozes periféricas reivindicam no texto sua *différance*, questionando os padrões vigentes ao indicar novas alternativas de pensar a vida, o sexo, o corpo, o amor e a linguagem⁴. Por isso, podiam até ser embalados pelo som de Cazuza, também adepto aos ideais da contracultura: *só quem se mostra se encontra, por mais que se perca no caminho*. Aquilo que Heloísa Buarque de Hollanda nos aponta ao lembrar que Cacaso, em meados da década de 70, mencionou que estavam “todos escrevendo o mesmo poema, um poema único, um ‘poemão’”, embora se refira à poesia, pode ser estendido sem perda de sentido à ficção de Caio:

Por maiores que se mostrassem as diferenças entre os poetas e grupos emergentes, Cacaso estava com a razão: o poema era único. A grande novidade desse poema, e também sua maior força, vinha no deslocamento de eixo da crítica social que passava a se atualizar na experiência individual, no sentimento, na subjetividade. Mudança que soube ser perigosa e, certamente, política (HOLLANDA, 2000, 186-187).

A ditadura no Brasil durou vinte e um anos e apresentou-se sob distintas facetas, governada por cinco diferentes faces. No seu momento inicial, que vai da instauração do golpe militar em 1964 até o ano de 1968, a ditadura dissimulava-se, concedendo certa liberdade aos intelectuais, mas mascarada, bombardeava e alienava as massas com a chamada

⁴ Os textos de Caio Fernando Abreu harmonizam a linguagem culta e a coloquial.

estratégia do espetáculo como tática. Embora não devesse comunicar-se com o povo, para o qual o governo dedicava espetáculos carregados de propaganda ideológica via televisão, a produção intelectual de esquerda não era reprimida e “apesar das dificuldades e restrições que os jornais da época podiam denunciar vigorosamente, a nova ordem política constrangeu, mas não chegou a sufocar, a criação artística” (VENTURA, 2000, p.43). Como prova disto Zuenir Ventura nos aponta que “mil novecentos e sessenta e quatro foi um ano de efervescência intelectual”, indicando que ele permitiu “o lançamento de um filme-marco do cinema brasileiro — *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha — e o aparecimento de um espetáculo como *Opinião*, politicamente de contestação e artisticamente de inovação” (VENTURA, 2000, p.43).

Liberdade controlada!, mas há quem sentiria irônica saudade desta época. O ano de 1968 (com suas inúmeras conturbações políticas, crescimento da resistência de esquerda, aumento de protestos, manifestações e passeatas públicas, e dura repressão dos militares) anunciou a aura de terror que se instalaria definitivamente no país com a implantação do AI-5. Neste segundo momento que vai de 1969, logo após a implantação do ato e se estende até meados da década de 70, a ditadura se firmou como escancarada:

A tortura foi seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº5 libertou das amarras da ilegalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo (GASPARI, 2002, p.13).

Através da estratégia de supressão utilizada pelo governo, todo direito à liberdade de expressão foi vetado, ao passo que qualquer manifestação considerada como subversiva passou a ser coibida e para usar a palavra de Gaspari que dá o tom ainda mais sombrio desse período, exterminada. A censura exercida de forma totalitária tira de cena não somente inúmeras produções artísticas e intelectuais, mas também os seus produtores. Também, prévia e preventiva, não permite que nada seja veiculado sem a fiscalização e a permissão do governo. E se algo escapa, há punição: prisões, exílios e torturas são as formas castradoras das vozes que insistiram em não se calar. Além disso, pela força com a qual a censura foi imposta, ela passa a atuar não apenas como imposição do externo, mas também como autocensura, pois o intelectual no momento de criação acaba — mesmo que inconscientemente — por evitar expressões censuráveis, como afirma Chico Buarque de Holanda: “é quase impossível não

fazer autocensura, ela não é consciente”⁵. Este fato, apontando também por outros intelectuais, leva Zuenir Ventura a concluir que:

se a ação da censura está tão eficazmente fazendo desaparecer as coisas censuráveis, é possível que em breve, a continuar esse ritmo, ela não tenha mais o que censurar. Cada criador será o seu próprio censor. Essa hipótese, que poderia até ser confundida com a imagem de um paraíso sem censura, por falta do que censurar, seria na realidade um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria o reino da autocensura. A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da auto-repressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência — à paz dos cemitérios (VENTURA, 2000, p.55).

Também seria a resposta positiva para as indagações que surgem a respeito de um possível vazio cultural estar se instalando de forma drástica e rápida no país que passou a calar e a exportar, para não repetir exterminar, nossos melhores intelectuais. Estrangeiros, aqui ou lá. E sempre subversivos.

Embora a censura e o AI-5 não tenham sido os únicos responsáveis pelo empobrecimento da criação cultural, como aponta Zuenir Ventura⁶, ambos eliminaram da liberdade de expressão o seu valor sagrado e criaram barreiras consistentes dificultando a produção e a veiculação da arte. Na atmosfera de silêncio imposta pela ditadura totalitária, muitos filmes, peças de teatro, livros, músicas e jornais foram proibidos e tirados de circulação ou modificados por inúmeros cortes, ao mesmo tempo em que seus produtores e professores de universidades eram caçados, presos, torturados, exportados. Com o objetivo de tirar de circulação qualquer tentativa de “fazer pensar” e incentivando apenas a pronúncia de palavras carentes de sentido em produções acrílicas, a ditadura se não esvaziou, empobreceu e paralisou a cultura, pois como afirma Alceu Amoroso Lima “só se pode fazer cultura, realmente, tendo como base o sentido da liberdade e o sentido da responsabilidade”. E no mesmo sentido, Érico Veríssimo nos coloca que “uma nação censurada é uma nação castrada”

⁵ Essa afirmação de Chico é utilizada como epígrafe no artigo de Zuenir Ventura intitulado *A Falta de ar* e escrito em agosto de 1973. O texto pode ser encontrado em *Cultura em Trânsito: da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000, p. 52.

⁶ Entre as razões que também teriam contribuído para “aumentar a perplexidade da *intelligentsia* brasileira”, Zuenir Ventura cita a dificuldade de se adaptar às novas características da cultura que, devido ao processo de industrialização no país, passou a ser determinada pelo modelo capitalista de produção, as implacáveis leis do mercado impulsionando para a comercialização e a massificação, “o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolaridade e o baixo poder aquisitivo” (VENTURA, 2000, p.48).

e Joaquim Pedro de Andrade insiste que “cultura não se faz com medo”⁷. Mas eram esses os tempos e foi preciso estratégias para driblar a censura. Muitos escritores e compositores foram obrigados a realizar grandes manobras estéticas com a língua para dizer o impronunciável, como afirma Zuenir Ventura:

poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não pode dizer e insinuar o que não pode revelar. O que economizam em partículas negativas e adversativas, a arte e o jornalismo esbanjam em metáforas, eufemismos, perífrases, antíteses, circunlóquios, para dizer que o rei está nu, ou melhor, para insinuar que *estaria* (VENTURA, 2000, p.58).

O AI-5 que “significava o início de uma ditadura explícita e escancarada cujos efeitos eram óbvios” (VENTURA, 1988, p.280) se prolongou por longos dez anos, embora o presidente Costa e Silva acreditasse que este não duraria mais que oito ou nove meses⁸. Segundo Zuenir Ventura, neste período o ato puniu “1.607 cidadãos, dos quais 321 cassados: seis senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos, 22 vereadores — mais de seis milhões de votos anulados” (VENTURA, 1988, p.285). Além disso, confirmando a realidade repressiva já indicada, acrescenta que

paralelamente a essa caçada aos criadores, o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados (VENTURA, 1988, p.285-286).

Os números apontados pelo autor nos levariam a concluir que as críticas à ditadura deveriam ser extremamente veladas, caso contrário, não passariam. E pela quantidade de censura, nossos intelectuais não eram bons o suficiente nas manobras lingüísticas. Mas não era bem assim. Não sabiam eles que o sistema tinha forças suficientes para manter o trono do monólogo? E não eram eles também assombrados pelo fantasma da autocensura? Mas o que produziram então, senão sua arte, sua forma de expressão? Todos eram guerrilheiros, lutavam pela fala, pelo direito de ser, expressavam-se. Mesmo que em meio a pancadas. A censura não calava apenas os que eram contra o sistema, mas qualquer possibilidade de reflexão que permitisse o questionamento dos moldes vigentes e arcaicos baseados em repressão e

⁷ Estas afirmações também podem ser encontradas no artigo de Zuenir Ventura indicado na nota 5 deste capítulo. O artigo contém depoimentos de Érico Veríssimo, Chico Buarque de Holanda, Alceu Amoroso Lima, Joaquim Pedro de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Henrique Cardoso e Júlio de Mesquita Neto.

⁸ Informação retirada do livro de Zuenir Ventura intitulado *1968: o ano que não terminou*, (p.271).

exclusão do outro. Não podiam ser cogitadas mudanças políticas assim como não podiam ser modificados os comportamentos e as visões. O sol girava em torno da Terra e pronto.

Sendo assim, morta a liberdade de expressão e assassinado o diálogo como forma possível de comunicação e entendimento, a geração de 68 viveu como alternativa a revolução, fosse ela política ou comportamental. Nesse momento começava a emergir com muita força o discurso das minorias questionando os signos ideológicos de oposição binária. A voz da mulher, dos alunos, dos negros e dos homossexuais veio à tona. Valores institucionais antigos como o casamento, a monogamia e a fidelidade foram colocados em dúvida. Surgiam novos comportamentos e reivindicações a favor de uma maior liberdade com o corpo. Cabelos compridos, minissaias, roupas indianas, brincos nas orelhas ainda chocavam naquela época e eram um meio de revelar-se contra o sistema que rotulava e marginalizava a adoção de um estilo alternativo. Ao lado das mudanças na aparência que culminaram nas próximas décadas⁹, havia também em prol do livre arbítrio, a experimentação de drogas e a liberação do sexo. As mudanças comportamentais e as transformações sociais que se processavam em escala mundial e que se concentraram no maio francês, visavam à desmistificação dos dogmas e exigiam uma sociedade mais justa, o respeito ao humano e ao planeta e o direito de ser e de pensar, longe da manipulação alienante exercida pelos meios de comunicação de massa. Utópicas ou não, essas questões estavam na cabeça da maioria dos jovens e de muitos nem tão jovens assim, quebrando regras e ultrapassando fronteiras.

No contexto específico brasileiro¹⁰, a aversão a qualquer forma de poder autoritário encontrava um terreno real no qual lutar. Por isso, às questões bebidas no espírito da ideologia hippie, unia-se a insatisfação com a atmosfera de repressão instalada no país. Muitos foram os que guerrilharam, atuando na luta armada, incluindo ou não nos seus propósitos o desejo de uma revolução cultural. Porém, outros não se envolveram como militantes nesta luta política e adotando o comportamento desregrado tão em alta foram vistos pela esquerda radical como seres extremamente individualistas e sem um propósito maior, passando a ser denominados de geração do *desbunde*. Não queriam mudar especificamente o governo, mas o mundo e a relação com a vida. Sendo assim, embora os radicais não percebessem, era desejos de mudança o que transbordava de qualquer forma e em qualquer luta. Desejos esses inadequados e opostos à realidade repressiva do país, que calava não apenas os que eram

⁹ “Naquele tempo, o corpo feminino não exibia ainda seus mistérios em público. Vivia-se apenas o começo das mutações antropológicas que iam se tornar nítidas mais adiante: a ambigüidade sexual, os cabelos masculinos mais compridos, a confusão de papéis, uma certa indiferenciação dos signos aparentes dos sexos, o declínio do macho” (VENTURA, 1988, p.24).

¹⁰ Neste período, outros países da América Latina como Argentina, Chile, Paraguai, Uruguai e Bolívia também vivam sob regimes ditatoriais.

contra as estratégias do governo, mas toda e qualquer forma de alteridade, pois mesmo que por outro viés, estas também exigiam a democracia e os direitos civis negados, indispensáveis para que se cumprisse o respeito ao humano.

Nos anos de chumbo da ditadura brasileira, período do governo Médici, que vai de 1969 a 1974 e que é considerado o mais duro e repressivo, as censuras, os exílios, as prisões e as torturas cresceram de forma considerável ao lado do crescimento econômico e industrial do país, utilizado como contribuinte para a manipulação da opinião pública. Nessa época, que também pode ser considerada como a do Milagre Econômico, houve uma grande evolução do setor industrial e econômico e algumas obras que são consideradas faraônicas por sua grandiosidade foram executadas. De acordo com Elio Gaspari, esse período que “foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais”, foi ao mesmo tempo:

a época das alegrias da Copa do mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Foi o Milagre Brasileiro.

O milagre Brasileiro e os anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passado mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gostaria de acreditar) que houve o outro (GASPARI, 2002, p.13).

Como afirma Gaspari, justificando o fato de haver mais de chumbo do que de milagre no seu livro, “a tortura e a coerção política dominaram o período”. Por isso, é difícil ver o milagre enquanto a ditadura instalava o terror e limitava a produção intelectual, já que “contrastando com os índices econômicos, o saldo da produção artística apresenta um lamentável estado de carência, o que quase leva a concluir, erroneamente, que prosperidade material e pensamento criativo são inconciliáveis” (VENTURA, 2000, p.107). Além disso, com o capital estrangeiro participando ativamente do crescimento econômico e industrial do país, a vida se modernizava cada vez mais. Mas, enquanto as elites consumiam sofisticados produtos importados, o setor assalariado da classe mais baixa era incluído na máquina capitalista através da exploração¹¹, posto que “os reajustes salariais perderam a antiga flexibilidade e, inclusive, as horas diárias de trabalho aumentaram” (LOPEZ, 1983, p.125). Devido à realidade de opressão e alienação imposta ao proletariado, os revolucionários acreditavam que tinha um papel para com estes: conscientizá-los. Sendo assim, uniram-se trabalhadores e estudantes, ambos reivindicando “seu lugar ao sol”.

¹¹ A música *Construção* de Chico Buarque é um ótimo exemplo de crítica a essa realidade.

Nesse período, os militares foram impiedosos com qualquer forma de contestação. Mas aos poucos a ditadura começou a enfraquecer. Fatos sem explicação como a morte misteriosa do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, contribuíram para isso, da mesma forma que o crescimento das “forças¹² que pregavam a volta do Estado de Direito (fim do Ato Institucional nº 5 e leis correlatas)” (LOPEZ, 1983, p.120). Aos poucos começa no país um longo processo de redemocratização, pois

essa foi a principal característica do regime ditatorial iniciado em abril de 1964. Ele foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado (GASPARI, 2000, p.12).

Com as palavras do autor termino meu esboço sobre tão largo e duro período histórico, minha tentativa de resumir um assunto sobre o qual há inúmeras referências possíveis. Só Elio Gaspari nos presenteia com quatro completas grandes obras, fora todos os outros estudos que se ramificam em diferentes áreas, os depoimentos que vieram à tona e as produções artísticas que tanto disseram desses e nesses tempos de silêncio. Por fim, me pergunto: o que foi realmente esta história, não só a dos anos de chumbo, mas a de todo este momento, tempos de nó na garganta¹³? É difícil precisar. Se Zuenir Ventura em seu livro *1968 – O ano que não terminou*, acredita que “de todos os que escreveram no calor da hora sobre os acontecimentos de 68, só Morin estava certo: ‘Vão ser preciso anos e anos para entender o que se passou’” (VENTURA, 1988, p.13); o que dizer de todos os outros vinte anos acrescidos a esse 68 tão singular? E as modificações e saldos positivos e negativos deixados? Como não posso me estender, já que este não é o foco de minha pesquisa, passo a me debruçar em alguns textos de Caio Fernando Abreu, acreditando que por meio de um processo dialético de reflexão, a repercussão desse momento histórico em sua obra será iluminada, ao mesmo tempo em que as vozes que emergem de sua ficção tirarão alguns dos véus que encobrem este período: de ditadura, de sonhos pisoteados e de vozes silenciadas, mas ao mesmo tempo de luta e de transformação.

O conto *Garopaba mon amour*, incluído na coletânea *Pedras de Calcutá*, e que Paula Dip afirma possuir como base um fato vivenciado pelo escritor e sua amiga Graça Aranha em

¹² “Tais forças, entre as quais o MDB, A Igreja católica, a ordem dos Advogados do Brasil (OAB), etc., vieram a se constituir num elemento de pressão crescente e continuada, exigindo em última análise, tempos melhores para toda a coletividade brasileira” (LOPEZ, 1983, p.120).

¹³ Segundo Zuenir Ventura em *1968: o ano que terminou*, essa foi a frase utilizada pelo diretor de teatro Flávio Rangel para definir o período de repressão vivenciado.

uma praia de Santa Catarina, me parece ser, entre os contos de Caio, aquele que “fotografa” de forma mais explícita o período da ditadura, sendo por isso o mais emblemático na representação desse momento de repressão. Nele, um grupo de pessoas se reúne na beira da praia para “curtir” a vida: mar, sol, drogas, sexo e música fazem parte da viagem, seja a do deslocamento ou a provocada pelos entorpecentes utilizados. Esta movimentação tão comum nas comunidades hippies, que herdaram da geração *beatnick* o prazer de transitar de um espaço ao outro levando apenas o que se pode carregar e desligando-se assim de qualquer laço mais sólido pautado em valores tradicionais, pode ser vislumbrada na atitude do grupo, que acampa na praia de Santa Catarina sem muitas comodidades. O que deveria ser embalado pelo lema “Paz e Amor” se transforma em violência e adquire uma aura de medo e terror no momento em que um grupo de policiais chega ao local, exigindo que os componentes do grupo contem algo ou denunciem nomes, ofendendo-os física e moralmente, o que fica visível nos diálogos: “– Conta./ – Não sei./ (Tapa no ouvido direito)./ – Conta./ – Não sei./ (Tapa no ouvido esquerdo)./ – Conta./ – Não sei./ (Soco no estômago)” (ABREU, 2007, p. 95) ou:

– Repete comigo: eu sou um veado imundo./ – Não./ (Tapa no ouvido direito)./ – Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo/ – Não./ (Tapa no ouvido esquerdo)./ – Repete comigo: eu sou um filho da puta./ – Não. (Soco no estômago) (p. 99).

Embora seja revelado no conto que os policiais procuravam pelo protagonista, em nenhum momento vislumbramos qualquer relação dos personagens com movimentos de contestação ao governo. Porém, mesmo assim eles são considerados como subversivos. Ao mencionar que em meio à agressão eles mastigavam “em silêncio as chicotadas sobre as costas” (p.97), o narrador ilumina a condição de opressão e subjugação à qual os negros foram expostos por tanto tempo, identificando-se com eles pelo fato de a violência recebida estar ancorada em preconceitos oriundos das relações de poder e dos mecanismos de exclusão social. Os chicotes são agora o predomínio impune da violência oficial.

A atmosfera de terror do período ditatorial é intensificada na ameaça do policial de usar um recurso de tortura recorrente: “quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória?” (p.98), e na menção feita às prisões e aos hospícios, destinados aqueles que insistem em demonstrar sua opinião num momento em que o diálogo foi extinto. No entanto, mesmo em meio às ameaças, à humilhação e à violência sofrida, o protagonista reage, contrabalanceado a intolerância a qualquer forma de alteridade com questões de alcance realmente significativo:

“Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês”(p.98).

No conto, há dois planos temporais que se fundem constantemente, interpelam-se. Por meio desse recurso abrem-se dois mundos, na mesma realidade. Duas possibilidades entre o passado recente e o agora. São estes planos: a liberdade e a repressão. Num destes há:

ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flauta, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por esse ano que se vai e nos encontra vivos e leves e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? (p.96-97).

A partir da incerteza desaguamos no outro plano, no qual os sonhos e ideais foram quebrados pela mão dos oficiais. O grande mundo, repleto de possibilidades foi limitado, reduzido a regras impostas pelo terror e pela intolerância, e o sujeito se transforma em nada mais além do papel lhe destinado de oprimido e de subjugado:

não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautas se perdem em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unha ruída até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar — porque sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? —, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas (p.97).

Dessa forma, compreendemos que a ditadura tira não só o direito de decidir as questões do país, de bem coletivo (como saber até que ponto o Milagre Econômico é milagre, se a opressão das massas em favor do crescimento do país é viável e se a doença, a miséria e a sujeira¹⁴ persistem), mas também, totalitária, abafa a possibilidade de pensar, de mudar de opinião, de diferenciar-se e inovar, de individualizar-se coletivizando — exigindo o direito do homem de ter direitos.

A interseção entre o elemento social e o literário, como aquela que incorpora ficcionalmente a dificuldade de construir a identidade no contexto ditatorial brasileiro, também pode ser encontrada na produção dramaturgica de Caio¹⁵. Sua primeira peça escrita

¹⁴ Miséria, doença e sujeira são fatores apontados pelo personagem como “pouca-vergonha”.

¹⁵ Embora o enfoque deste trabalho seja o gênero conto, analiso aqui a peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* porque acredito que ela represente os ideais importados da ideologia hippie e a dificuldade de transformá-

para o teatro e intitulada *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, embora contenha apenas alusões ao período histórico, após ser premiada num concurso do SNT (Serviço nacional de Teatro) e selecionada para leituras públicas, acabou sendo interdita em todo o território nacional pela Censura Federal¹⁶. A indicação de que o mal-estar vivenciado está associado de certa forma ao momento histórico pelo qual passa o país aparece na obra sobre três aspectos que se relacionam entre si, aproximando a atmosfera da obra com o contexto. O título da peça ilumina o acordo do governador do estado Negrão de Lima, feito com os eleitores na tentativa de ganhar votos: “No meu governo, quando tocar a campanha de sua casa de madrugada, pode ficar certo de que é o leiteiro”¹⁷. A promessa que indica a ausência de violência não parece fazer sentido para o grupo de pessoas que se reúnem numa casa abandonada para se abrigar do frio e da chuva. Quando batem na porta do lugar ou eles escutam barulhos não lhes parece que seja só o leiteiro, ao contrário, sentem muito medo por pensar que pode ser a polícia, receosos da lei que deveria lhes proteger, já que a casa onde estão não é a sua, mas uma abandonada e invadida por eles. A situação de *squatters* vivenciada pelos personagens pode ser compreendida, como afirma Luís Artur Nunes no prefácio de *Teatro Completo*, como a transfiguração da experiência vivenciada por Caio e um grupo de amigos em Londres, quando escritor decide se auto-exilar, insatisfeito com a realidade do Brasil.

No entanto, embora esses elementos¹⁸ indiquem relações com o período de ditadura, a peça centra-se com mais ênfase nas atitudes e nos ideais importados da ideologia hippie por um grupo de jovens e a dificuldade de transformar essas idéias em concretude, frente a uma realidade opressora mais geral, e não menciona a violência imposta a muitos pelo regime autoritário (como ocorre no conto anterior). Mas mesmo com essa diferença, é ainda por meio dos desejos dos personagens de transcender a realidade que enfrentam, escolhendo novos caminhos e tentando novas maneiras de viver, que a crítica social e política aparece; pelo crivo da experiência individual, do sentimento, da subjetividade¹⁹. O contraste que a visão do personagem Leo estabelece com a do grupo mostra a dificuldade de realizar-se de forma

los em realidade melhor do que qualquer outro conto de CFA. E os movimentos de contracultura que se processavam em escala mundial eram a outra face do período observado, ao lado da repressão instaurada pela ditadura. Além disso, justifico a análise pelo fato de que pretendi elucidar que a busca de si no outro é um conflito que perpassa toda a produção artística de Caio e sendo assim não aparece apenas em uma única obra, nem apenas no gênero textual conto. Por isso menciono além da peça, o romance *Limite Branco*. E se eu leitor quiser seguir buscando este conflito na obra do referido escritor, ainda pode direcionar-se para as crônicas, entre as quais se poderia citar *Dois ou três almoços, uns silêncios: fragmentos disso que chamamos “minha vida”*.

¹⁶ Esta informação pode ser encontrada no prefácio de *Teatro completo*, escrito por Luiz Artur Nunes.

¹⁷ In: VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.24.

¹⁸ Dois dos elementos são internos à obra enquanto que o outro se conecta com a crítica feita, pela ligação entre a experiência empírica do escritor e o contexto de ditadura no Brasil.

¹⁹ Palavras utilizadas por Heloísa ao falar do “poemão” (citação utilizada neste texto).

verdadeira e lúcida, em meio à miséria que limita. A casa onde pretendem sonhar e viver seus sonhos é suja e escura; também é a única que podem ter — uma casa abandonada, que pertence a outros, e que por isso faz das suas presenças ali, algo perigoso. O grupo se alimenta mal, dorme mal, não toma banho. Enquanto os outros se fantasiam, colorindo-se para uma festa proposta por Mona, a Rainha do Alto-Astral, Leo não consegue fantasiar:

Eu já não tenho mais idade para fazer de conta. Eu não quero fingir. Eu não posso fingir que isso aqui é um castelo, que nós somos mágicos e encantados. Isso aqui é uma casa abandonada, cheia de lixo, não é um castelo: nós somos uns coitados mortos de fome, meio loucos e sem ter sequer onde dormir, não somos mágicos nem encantados (ABREU, 2009, p.75).

Mas Mona lhe contesta dizendo que se a realidade é dura, a mente é nossa e pode ver além daquilo que está imposto e exposto nos eventos externos: “Imagine. Invente. Sonhe. Voe. Se a realidade te alimenta com merda, meu irmão, a mente pode te alimentar com flores” (p.75). Ao indicar novos caminhos, de ver e de viver a vida, a peça abre espaço para que se reflita a possibilidade de aos poucos vermos despontar um novo horizonte de expectativas e responde à opressão com a única ferramenta de que os personagens dispõem, frente à ingrata realidade em que se encontram: tentativas. Sonhos e desejos de mudança. Nunca resignação. Quando o dia amanhece, após a confusão dos personagens e a ilusão de que o mundo acabou, batem na porta e eles sentem medo, pois talvez seja a polícia ou quem sabe os sobreviventes da explosão. Então, Baby sintetiza a idéia que perpassa o texto de que é preciso liberdade para andar com o coração, de que é preciso espaço para poder crescer e assim, ilumina a crítica ao sistema repressor “eu acho que a gente só pode dizer que nós não temos culpa. Que nenhum de nós tem culpa de nada. A única coisa que nós estamos tentando fazer é encontrar um jeito de dar um passo além do fim do mundo” (p.94).

Como os personagens de Caio apresentam um caráter orgânico, são seres que estão passando pelo tempo: envelhecem, amadurecem, vivenciam novas tentativas²⁰, a repercussão do período ditatorial brasileiro, no qual as transformações culturais que estavam acontecendo em escala mundial foram sufocadas pelo regime autoritário pode ser visualizada em alguns de seus contos, entre eles *Os sobreviventes*, incluído em *Morangos Mofados*. Nele, intercalam-se diálogos e fluxos de consciência de dois personagens que pelo que tudo indica tiveram seus

²⁰ Esta idéia já foi abordada no primeiro capítulo da dissertação e encontra apoio na idéia de Bruno de Souza Leal em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*, pois segundo o autor as personagens envelhecem, oferecendo “uma visão, de dentro, da sua evolução” (p.79).

ideais atropelados por este período histórico. No conto surgem referências explícitas ao período ditatorial, como a palavra *companheiro* que é utilizada constantemente e refere-se a um termo recorrentemente utilizado pela esquerda revolucionária. Há também menção a autores estudados na época, como Marx e Marcuse, dois dos 3 Ms lidos e relidos pela geração. E o fato de um dos personagens ter passado um tempo internado no hospício pode ou não estar relacionado a uma interjeição dos oficiais. No entanto, essas referências aparecem no texto enquanto lembranças, pois o tempo da ação ficcional não está ancorado no período de repressão, como ocorre principalmente em *Garopaba mon amour*, mas no vazio e na falta de direção deixados pelo momento de abertura. “Cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo?” (ABREU, 1987, p.18) pergunta um dos personagens, concluindo no desenrolar da narrativa “eu tive tanto amor um dia [...] não me permitiram” (p.19). Embora um deseje partir e o outro não se importe em ficar, ambos estão perdidos e não sabem o que fazer com a liberdade de que agora dispõem. É como se os personagens despertassem para o fato de que a opressão vivida e potencializada nas estratégias do sistema ditatorial tivesse raízes mais profundas. Em nome do poder sempre se travaram lutas e guerras: entre reinos, povos e países; no próprio país, nas ruas e no seio das famílias; em nome de deus ou de muitos deuses; e por fim do homem contra o próprio planeta. Os sonhos e ideais antes impedidos pelo sistema autoritário repressor agora se transformam em vagas utopias, sendo por isso que um dos personagens deseja ao outro antes que ele parta “uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia” e pede:

me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, de derrota sem nobreza, não tem jeito, *companheiro*, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando (p.20).

A indefinição que envolve o próximo passo, os próximos desejos e as próximas tentativas ou crenças mostra que a liberdade almejada por tanto tempo começa a ser conquistada e caminha para transformar-se na sua face atual, que culminou no século XXI e fez com que o sujeito se individualizasse cada vez mais, transmutando seu papel social externo apenas em elemento interno²¹. Os problemas passaram a ser únicos, solitários, não-

²¹ “Chegou o tempo de anunciar, como o fez recentemente Alain Touraine, ‘o fim da definição do ser humano como um ser social, definido por seu lugar na sociedade, que determina seu comportamento e ações’. Em seu lugar, o princípio da combinação da ‘definição estratégica da ação social que não é orientada por normas sociais’

aditivos e “tudo, por assim dizer, corre agora por conta do indivíduo” (BAUMAN, 2001, p.74), dependendo unicamente dele o caráter de suas escolhas assim como o reflexo positivo ou negativo delas. Nesse contexto, que podemos visualizar desabrochando no conto, quando as lutas coletivas cedem lugar à reconstrução dos caminhos pessoais:

o que emerge no lugar das normas sociais evanescentes é o ego nu, atemorizado e agressivo à procura de amor e de ajuda. Na procura de si mesmo e de uma sociabilidade afetuosa, ele facilmente se perde na selva do eu... alguém que tateia na bruma de seu próprio eu não é mais capaz de perceber que esse isolamento, esse ‘confinamento solitário do ego’, é uma sentença de massa (BECK *apud* BAUMAN, 2001, p.47).

A partir de agora será preciso reconstruir sozinho as ruínas que ficaram do caminho trilhado em conjunto.

4. O ESTRANHO/ESTRANGEIRO DO HOMEM CONTEMPORÂNEO

No coração do mundo da ciência sólida, a modernidade vagueia livre.

(Giddens)

A identidade experimentada, vivida, só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado.

(Zygmunt Bauman)

Ao quadro de angústia e repressão, oriundo do período ditatorial brasileiro e das sobras deste momento inscritas no interior dos indivíduos ficcionalizados, soma-se o fato de os personagens de Caio Fernando Abreu estarem imersos no mundo tardo-moderno, norteado pela lógica da globalização e pelos códigos do capitalismo tardio, no qual toda a qualidade sensível das coisas é substituída pela noção de quantidade. Esse contexto, denominado modernidade líquida (Zygmunt Bauman), “estágio final moderno (Giddens), segundo estágio moderno (Beck), supramoderno (Balandier) ou pós-moderno”¹ (BAUMAN, 1999a, p.88), embora possua características próprias que serão mapeadas no decorrer deste texto e que em muitos aspectos se opõem as do passado, ele não pode ser precisamente datado e deve ser compreendido como continuidade e não ruptura, pois

nada na história simplesmente termina, nenhum projeto jamais é concluído e descartado. Fronteiras nítidas entre épocas não passam de projeções da nossa ânsia inexorável de separar o inseparável e ordenar o fluxo. A modernidade ainda está conosco. Ela vive como pressão de esperanças e interesses não satisfeitos sedimentados em instituições que se auto-reproduzem; como zelo de imitadores forçosamente atrasados, que desejam juntar-se ao banquete outrora desfrutado por aqueles que agora o abandonam com nojo; como o formato de mundo que os trabalhadores modernos criaram... para nele habitarmos; como os “problemas” que esses trabalhos geraram e definiram para nós, assim como nossa maneira de pensar e reagir aos problemas, maneira historicamente condicionada mas instintiva a essa altura. É a isto,

¹ Esse estágio também pode receber a denominação modernização ou modernidade reflexiva. Segundo Anthony Giddens, Scott Lash e Ulrich Beck no prefácio de *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*: “a prolongada discussão sobre modernidade *versus* pós-modernidade tornou-se cansativa e, assim como muitas discussões desse tipo, acabou resultando pouco produtiva. A idéia da modernização reflexiva, independente de se usar ou não esse termo como tal, rompe com as amarras em que essas discussões tenderam a manter a inovação conceitual (p.7).

talvez que pessoas como Habermas se referem quando falam do “projeto inacabado da modernidade (BAUMAN, 1999b, p.287).²

“O que é realmente novo na nossa atual situação, em outras palavras, é o nosso ponto de observação” (BAUMAN, 1999b, p.288). Atualmente sabe-se que a tentativa moderna de romper com toda a forma de ambivalência³ foi fadada ao fracasso, assim como a crença cega no progresso, nas verdades absolutas proporcionadas pela ciência⁴ e na objetividade teleológica da História. Por isso, a “pós-modernidade é a modernidade que admitiu a impraticabilidade de seu projeto original. A pós-modernidade é a modernidade reconciliada com sua própria impossibilidade — e decidida, por bem ou por mal, a viver com ela” (BAUMAN, 1999b, p.110). Abaladas todas as certezas nos movemos num terreno incerto, de contingência, mas com a possibilidade proporcionada pela distância de refletir conscientemente o que até então foi feito, compreendendo a falibilidade do projeto inicial, lutando com suas repercussões nocivas e buscando então, novos caminhos a serem trilhados.

Nesse contexto, a pluralidade e a ambigüidade do mundo ganham terreno e a individualidade é exacerbada, libertada ao extremo. Tudo passa a depender unicamente do indivíduo, que não encontra no exterior nada que possa culpar por seu fracasso. Devido à fragmentação das funções, o sujeito habita muitos lugares e nenhum. O ambiente externo não mais define autoritariamente os papéis e ele não consegue mais conectar-se com arquétipos recorrentes, familiares ou sociais, pois “as categorias não bastam agora para a auto-identificação, que só pode ser alcançada sob a forma de caráter pessoal e único” (BAUMAN, 1999b, p.212). O múltiplo o habita e o indivíduo pode escolher muitas opções disponíveis na bandeja da vida. A construção de sua identidade transforma-se num projeto inacabado, por se fazer constantemente e é somente dele que passa a depender sua realização, já que

as oportunidades, ameaças, ambivalências da biografia, que anteriormente era possível superar em um grupo familiar, na comunidade da aldeia ou se recorrendo a uma classe ou grupo social, devem ser cada vez mais percebidas, interpretadas e resolvidas pelos próprios indivíduos. Certamente, ainda podem ser encontradas famílias, mas a família nuclear está se tornando

² Seguindo a mesma linha de pensamento, Anthony Giddens afirma que “nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização” (GIDDENS, 1991, p.57).

³ “As certezas não passam de hipóteses, as histórias não passam de construções, as verdades são apenas estações temporárias numa estrada que sempre leva adiante, mas nunca acaba” (BAUMAN, 1999b, p.190).

⁴ “A ciência perdeu boa parte da aura de autoridade que um dia possuiu. De certa forma, isso provavelmente é resultado da desilusão com os benefícios que, associados à tecnologia, ela alega ter trazido para a humanidade. Duas guerras mundiais, a invenção de armas de guerra terrivelmente destrutivas, a crise ecológica global e outros desenvolvimentos do presente século poderiam esfriar o ardor até dos mais otimistas defensores do progresso por meio da investigação científica desenfreada” (GIDDENS, 1997, p.109).

uma instituição cada vez mais rara. Há desigualdades crescentes, mas as desigualdades e a consciência de classe perderam sua posição central na sociedade. E mesmo o eu (*self*) não é mais o eu inequívoco, mas se tornou fragmentado em discursos fragmentados do eu (BECK, 1997, p.18-19).

Pelo fato de poder transitar por muitas esferas da vida, lugares e subsistemas funcionais, não podendo identificar-se totalmente com nenhum ponto exterior, o indivíduo torna-se deslocado, um estranho até mesmo para si mesmo, reconhecendo que o “fato de ‘ser um estranho’ é vivido, em graus variados, por todos os membros da sociedade contemporânea, com sua extrema divisão do trabalho e a separação de esferas funcionalmente separadas” (BAUMAN, 1999b, p.106). Além disso, a legitimação da diversidade do mundo é aproveitada pelo mercado. O indivíduo tem liberdade para escolher o que quer ser, ou seja, em termos de consumo, o que deve vestir; comprar, como deve se doar, comer, amar, amar a vida. Dançar? Praticar esportes? Fumar? São tantas possibilidades e os sistemas peritos se desdobram lhe oferecendo conforto, rapidez, praticidade para escolher as alternativas antes que elas tenham se tornado passado. Você pode comprar até sua própria sanidade estimulada pelo desabafar com um estranho, que não há mais amigos neste universal. No entanto,

a liberdade é tão truncada quanto antes – embora as partes do seu corpo agora amputadas sejam diferentes daquelas removidas no passado. Na prática pós-moderna, a liberdade se reduz à opção de consumo. Para desfrutá-la é preciso antes de mais nada ser um consumidor. Essa condição preliminar deixa milhões de fora. Como em toda a era moderna, no mundo pós-moderno, a pobreza desqualifica (BAUMAN, 1999b, p.289-290).

Se apenas alguns podem escolher, as escolhas são determinadas pela quantidade de capital que se possui e estimuladas pelos meios de comunicação midiáticos, a pseudo-liberdade, indisponível a muitos, só pode gerar insatisfação. Dos que não tem a “aparência certa” e dos que não podem comprá-la. Na verdade, ao procurar no fetiche do objeto o essencial subjetivo esquecemos o insaciável de nossa busca que se torna inconsolável, pois ninguém pode obter por muito tempo o efêmero substituível. Nosso *affaire* se torna então sinônimo de comprar, sempre. Compramos o que podemos, mas compramos, pois “a maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor” (BAUMAN, 1999a, p.88).

Nossa sociedade se exprime no espetáculo⁵ não só porque as imagens dominam, mas porque e principalmente, as relações inter-humanas são mediatizadas por imagens. O homem

⁵ Termo utilizado na acepção de Guy Debord.

aqui é um produtor que se faz produto e o vazio de cada um é preenchido com a contemplação e com o consumo. A insatisfação torna-se o maior aliado da produção e não se compram apenas objetos que valem por sua estética e não pelo valor de uso, mas também personalidades, que se definem pelos objetos que possuem, pelas imagens que encerram nas escolhas compradas. Por meio da mercantilização da vida social tudo vira mercadoria e nos tornamos telespectadores da vida. Submissos a lei ditatorial do mercado importamos sonhos, estilos de vida, padrões de beleza, formas de relacionamento e de felicidade, pensando que as escolhas são nossas e sem levar em consideração que “num mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” (DEBORD, 2003, p.16).

Contaminados pela representação, a realidade se esvanece, o viver é substituído por ver e tudo nos atinge sob a forma de espetáculo. O diálogo cede lugar à comunicação espetacular que domina todas as esferas sociais, forjando valores, pois as “massas de homens na cidade estão sujeitas à manipulação por símbolos e estereótipos comandados por indivíduos operando de longe, ou invisivelmente por trás dos bastidores, através do controle dos meios de comunicação” (WHIRT, 1987, p.111). Os produtos constantemente criados servem para preencher momentaneamente nossa insatisfação que é ditada pela possibilidade de substituição constante dos objetos que perdem o valor assim que são possuídos. E os modelos de vida e de identidade são personificados na imagem das celebridades, ressaltando sempre a importância de aparecer, pois no reino das imagens a aparência é fundamental, posto que “considerando segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência” (DEBORD, 2003, p.19). A realidade é o próprio signo imagético e desejamos as “coisas desejáveis”, que já estão modeladas⁶. Como afirma Debord:

a alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta (DEBORD, 2003, p.26).

⁶ “A individualização não é baseada na livre decisão dos indivíduos. Usando a expressão de Sartre, as pessoas são condenadas a individualização. A individualização é uma compulsão, mas uma compulsão pela fabricação, o autoprojeto e a auto-representação, não apenas da própria biografia, mas também de seus compromissos e articulações à medida que as fases da vida mudam, porém, evidentemente, sob as condições gerais e os modelos do *welfare state*, tais como o sistema educacional (adquirindo certificados), o mercado de trabalho e a regra social, o mercado imobiliário e assim por diante. Mesmo as tradições do casamento e da família estão se tornando dependentes de processos decisórios, e todas as suas contradições devem ser experimentadas como riscos pessoais” (BECK, 1997, p.26).

Nossas decisões são apenas as escolhas que compramos. E só escolhemos entre as padronizações disponíveis. Certamente não nos vestiremos com o figurino do século passado, nossa casa se encontrará atulhada de facilidades tecnológicas e dificilmente trocaremos o carro pela bicicleta mesmo em meio há um trânsito cada vez mais caótico e paralisado, nossa alimentação será balanceada segundo o que nos revelam ser saudável e até mesmo a necessidade de desenvolvermos uma consciência ecológica passou a ser encontrada em propagandas a favor de um planeta “mais limpo e saudável”. No entanto, “na sociedade pós-moderna de consumo, o fracasso redonda em culpa e vergonha, não em protesto político” (BAUMAN, 1999b, p.276). Se algo sair errado, a culpa é unicamente sua! seria o *slogan* do momento, porque

hoje em dia, espera-se que os indivíduos dominem essas “oportunidades arriscadas”, sem serem capazes, em razão da complexidade da sociedade moderna, de tomar as decisões necessárias em uma base bem fundamentada e responsável, ou seja, considerando as possíveis conseqüências (BECK, 1997, p.19).

Por isso, é preciso confiar nos sistemas peritos e nas pesquisas científicas desenvolvidas por estes, mas estas são submissas ao utilitarismo econômico e militar e por isso mesmo carentes de certeza que não aquelas ancoradas no poder específico. Na nossa sociedade atual, que Ulrich Beck denomina “sociedade de risco”, pelo fato de ela conter a possibilidade de guerras mundiais, de uma catástrofe nuclear ou de desastres ecológicos que envolveria a todos, sem exceções, tudo é questionado e se modifica constantemente:

a sociedade de risco é tendencialmente também uma sociedade autocrítica. Os especialistas em seguro (involuntariamente) contradizem os engenheiros de segurança. Enquanto estes últimos diagnosticam risco zero, os primeiros decidem: impossível de ser segurado. Especialistas são anulados ou depostos por especialistas de áreas opostas. Políticos encontram resistência de grupo de cidadãos, e a gerencia industrial encontra boicotes de consumidores organizados e politicamente motivados. Finalmente, até os setores poluidores (por exemplo, a indústria química, no caso de poluição marítima) devem enfrentar a resistência dos setores afetados (neste caso, a indústria da pesca e os setores que vivem do turismo litorâneo). Estes poluidores podem ser questionados pelos outros setores, controlados e talvez até corrigidos (BECK, 1997, p.22).

Não podemos estar seguros de nada porque todos os conhecimentos são mutáveis e instáveis, podem ser reformulados ou até mesmo anulados. Sendo assim, na sociedade da modernidade reflexiva “a confiança pressupõe consciência das circunstâncias de risco, o que

não ocorre com a crença” (GIDDENS, 1991, p.38). Não sabemos ao certo se o planeta aquece ou esfria e o que nos é apresentado como verdade em um dado momento pode ser inviabilizado em pouco tempo, como exemplifica tão bem Anthony Giddens:

algumas descobertas são, em determinadas épocas, muito bem estabelecidas e é sensato segui-las; por exemplo, deixar de fumar quase certamente reduz a chance de se contrair uma série específica de enfermidades sérias. Mas, apenas quarenta anos atrás, muitos médicos recomendavam o fumo como um meio de aumentar o relaxamento mental e corporal (GIDDENS, 1997, p.109).

Estamos todos perdidos no carro de Jagrená⁷, o controle e a segurança de que dispomos são relativos e a liberdade almejada e finalmente conquistada revela por fim nossa impotência frente às escolhas. Por sermos responsáveis por nossas derrotas e vitórias que de forma alguma são definitivas nos buscamos constantemente em novas alternativas, em novos exemplos e receitas de vida, dispersas em vitrines como roupas a comprar. Estamos incompletos, perdidos e acima de tudo sozinhos, porque embora a globalização tenha conectado a todos, diluindo as fronteiras, as ansiedades vivenciadas possam ser semelhantes e problemas como a degradação do meio ambiente provocada pelo impacto do industrialismo, tenham alcances globais, o coletivo cede lugar ao individual e os problemas não podem ser somados, pois, na verdade, o que “aprendemos antes de mais nada da companhia dos outros é que o único auxílio que ela pode prestar é como sobreviver em nossa solidão irremível, e que a vida de todo mundo é cheia de riscos que devem ser enfrentados solitariamente” (BAUMAN, 2001, p.45). Além disso, “do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das multidões solitárias” (DEBORD, 2003, p.25).

⁷ Metáfora utilizada por Anthony Giddens para referir-se à modernidade: “uma máquina em movimento de enorme potência que, coletivamente como seres humanos, podemos guiar até certo ponto mas que também ameaça escapar de nosso controle e poderia se espatifar. O carro de Jagrená esmaga os que lhes resistem, e embora ele às vezes pareça ter um rumo determinado, há momentos em que ele guina erráticamente para direções que não podemos prever. A viagem não é de modo algum inteiramente desagradável ou sem recompensas; ela pode com frequência ser estimulante e dotada de esperançosa antecipação. Mas, até onde durarem as instituições da modernidade, nunca seremos capazes de controlar completamente nem o caminho nem o ritmo da viagem. E nunca seremos capazes de nos sentir inteiramente seguros, porque o terreno por onde viajamos está repleto de riscos de alta-consequência. Sentimentos de segurança ontológica e ansiedade existencial podem coexistir em ambivalência. O carro de Jagrená da modernidade não é uma peça inteira, e aqui a imagem falha, da mesma forma que o que se diga de um único caminho que ela percorre. Não se trata de uma maquinaria integrada, mas de uma máquina onde há um puxa-e-empurra tenso e contraditório de diferentes influências. Qualquer tentativa de capturar a vivência da modernidade deve partir desta visão, que deriva, em última instância, da dialética do tempo e do espaço, tal como expressa na constituição tempo-espaço das instituições modernas (GIDDENS, 1991, p.140).

O espaço urbano aproximou os homens: estamos todos sempre muito próximos, nos cruzamos constantemente nas ruas e nos centros comerciais, nos sentamos lado a lado nas filas de espera e nos transportes coletivos, mas essas trocas inter-humanas ao mesmo tempo em que são numerosas são superficiais e impessoais. Não olhamos profundamente o outro nem este nos olha. E a vida acaba sendo observada mais detalhadamente apenas via televisão. As relações urbano-sociais visam à utilidade da comunicação e as pessoas acabam por ser compreendidas, na maioria das vezes, segundo a função que exercem para nos ajudar. Como as trocas são rápidas, instantâneas, transitórias, a importância da aparência é exacerbada. Despersonalizados, devemos escolher as máscaras para usar nos momentos em que largamos o uniforme do trabalho, uma das “fantasias” mais corriqueiras. É como estranhos que nos cruzamos com os outros, também estranhos. Não somos amigos nem inimigos, mas passantes; e a artificialidade dessas comunicações cotidianas faz com que o indivíduo procure com maior intensidade uma aparência que o identifique neste contato, apenas externo, rápido e visual, pois:

a tentação a aparecer oportunamente, a surgir concentrado e notavelmente característico, fica muito mais próxima do indivíduo nos breves contatos metropolitanos do que em uma atmosfera em que a associação freqüente e prolongada assegura à personalidade uma imagem não ambígua de si mesma aos olhos dos outros (SIMMEL, 1987, p.22-23).

As relações estabelecidas não são emocionais, mas racionais, como aponta Georg Simmel, no seu clássico ensaio *A metrópole e a vida mental* (1902). Nelas, “trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente” (SIMMEL, 1987, p.13). Devido à complexidade, rapidez e intensidade do “conjunto sensorial de imagens mentais” ao qual o homem está exposto nas metrópoles, há “intensificação dos estímulos nervosos” e “ele desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração” (SIMMEL, 1987, p.12-13). Segundo o autor citado, a quantidade e não a qualidade nivela as relações e os indivíduos adquirem uma atitude *blasé*, refletindo a interiorização da economia do dinheiro, que “arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1987, p.16).

Essa forma de comunicação superficial, impessoal e transitória resulta na dificuldade de estabelecer laços sólidos e conseqüentemente em sentimentos de solidão e vazio. Pelo fato de as redes de parentesco e de comunidade local estarem enfraquecidas, quando não extintas,

as relações passam a basearem-se simplesmente em afeto pessoal e afinidades eletivas, que exigem dos indivíduos uma doação de ambos os lados que deve ser construída e assegurada constantemente, já que “nas relações de intimidade do tipo moderno, a confiança é sempre ambivalente, e a possibilidade de rompimento está sempre mais ou menos presente” (GIDDENS, 1991, p.144), o que gera ansiedade e insegurança. Como o outro não desempenha um papel pré-formado para conosco ele pode partir quando quiser e nunca saberemos até que ponto vai sua entrega. Rasgamos os contratos e as relações podem ser rompidas a qualquer momento, sem maiores complicações, pelo menos para o lado em que o envolvimento emocional se tornou nulo. Temos liberdade para escolher e para abandonar o escolhido no momento em que novas aventuras, amizades e amores passam a brilhar mais. Isso não quer dizer que as famílias nucleares estejam totalmente dissolvidas ou que seja impossível estabelecer relações de afeto consistentes, mas no contexto atual essas interconexões pessoais se encontram desgastadas. Tudo tende a fazer com que o indivíduo se movimente, sem fixar-se por muito tempo em determinado lugar ou situação, devido à auto-reflexão constante que faz com que ele questione suas escolhas frente às inúmeras possibilidades que apontam e acenam convidativas no horizonte. Como aponta Zygmunt Bauman,

ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo “adiamento da satisfação”, como sugeriu Max Weber, mas por causa da *impossibilidade* de atingir a satisfação: o horizonte de satisfação, a linha de chegada do esforço e o momento da auto-congratulação tranqüila movem-se rápido demais (BAUMAN, 2001, p.37).

A importância do local no contexto atual foi dissolvida pela globalização e conseqüentemente pelo estreitamento entre o tempo e o espaço. Estamos todos conectados e influenciados pelas leis dos mercados financeiros globais. O distante foi banido e podemos assistir a acontecimentos de qualquer parte do mundo no exato momento em que acontecem. “Não há mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar. Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico” (BAUMAN, 1999a, p.85). Na sociedade pós-moderna o nomadismo é a alternativa, pois quando novas oportunidades esperam ansiosas em outros lugares, apegar-se ao solo⁸ é aprisionar-se.

⁸ Segundo Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*: “fixar-se ao solo não é tão importante se o solo pode ser alcançado e abandonado à vontade, imediatamente ou em pouquíssimo tempo” (BAUMAN, 1999, p.21).

Embora não possamos relacionar a obra de Caio a avanços tecnológicos intensificados na virada do século, como a utilização recorrente da internet estreitando ao máximo a relação tempo/espaço na comunicação⁹, muitas dos aspectos do contexto pós-moderno apontados pelos autores com os quais venho dialogando aqui, podem ser visualizados em sua ficção. Como apenas uma parte da construção da subjetividade é guiada pelo sujeito, o contexto é de suma importância, pois a outra parte se produz na interação com esse. No construir-se identitariamente articulamos nossa forma de ver e de sermos vistos, nosso discurso e as possibilidades discursivas de um espaço concreto e de um momento histórico específico. Como afirma Jonathan Friedman:

A constituição da identidade é um jogo perigoso e elaborado de espelhos. É uma interação temporal complexa entre múltiplas práticas de interação interna e externa a um indivíduo ou a uma população. De forma a compreender-se esse processo constitutivo é necessário, por conseguinte, situar os espelhos no espaço e o seu movimento no tempo (FRIEDMAN *apud* MENDES, 2002, p.532).

Ao explorar em sua narrativa um espaço que pode ser compreendido como o dos grandes centros urbanos, a literatura de Caio retrata a sociedade massificada que ao apostar na aparência, nos rótulos e nos estereótipos, objetaliza o sujeito em atitudes mecanizadas que anulam sua individualidade e impedem sua transcendência pessoal. Por isso, a tentativa de buscar a identidade, num tempo em que já se duvida que haja lugar para esse encontro, é marcada pela busca da diferença, pelo desmascaramento e revelação da padronização imposta que implica na construção de um sujeito despersonalizado, incapaz de expressar-se e de ser por meio de uma identidade una e pré-determinada, na qual nunca haverá possibilidade de despertar. É por meio do desejo de se encontrar que o caminho a ser percorrido na tentativa de atingir uma vida autêntica passa a ser vislumbrado, revelando a compreensão de que como seres participantes de um fluxo contínuo de transformação nossa personalidade não pode e nunca será completa e por isso não poderemos ser definidos por símbolos imagéticos estipulados. Como dentro deste ambiente massificador, as trocas inter-humanas são rápidas, artificiais e impessoais, o indivíduo se sente deslocado em relação ao outro e não consegue estabelecer um contato que vá além dos rótulos. Ao lado do aumento no número de

⁹ É importante lembrar que embora já existissem computadores Caio só fez uso deles nos últimos anos de sua vida e em nenhum texto ou depoimento menciona comunicações virtuais, tendo o contato com os amigos sempre se dado por meio de cartas. Como coloca Antonio Maschio em depoimento a Paula Dip: “eram outros tempos, não vivíamos ainda numa aldeia global, não tinha celular, computador, imagine, nem fax tinha” (DIP, 2009, p.62).

comunicações há também a dificuldade de articular os desejos individuais com os coletivos, já que:

a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia (BERMAN, 2007, p.24).

A solidão é iluminada quando fotografada em seu abandono na multidão. Em *Aconteceu na praça XV*, conto incluído em *Pedras de Calcutá*, o narrador revela a superficialidade das relações estabelecidas entre os homens na cidade, sempre veloz, cujas trocas são numerosas, mas transitórias. Habitante desse contexto, ele percebe que “não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não sentir-se desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim” (ABREU, 2007, p.74). No entanto, como “o mundo subjetivo que constitui a identidade da personalidade individual só pode ser sustentado por meio da troca intersubjetiva” (BAUMAN, 1999b, p.212), ele acaba revelando a necessidade que sente de ser compreendido, de que alguém o perceba além do visual (quando visto) e entenda sua luta diária além da insignificância de ser apenas mais um. É por isso que

quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um (p.74).

Sentia vontade de confessar “para qualquer alguém, olha, venci mais um” (p.74) como se somente assim, aqueles dias corridos e repetitivos, comuns a todos, pudessem fazer sentido, preenchendo o vazio com a cumplicidade. Mas às vezes havia a chuva, aumentando a distância, e o medo de ser contaminado, que havia doenças soltas na cidade “(estafilococos, miasmas, meningite)” e “as latas sujas transbordantes de lixo e os cães sarnentos e os pivetes pedindo um-cruzeirinho-para-minha-mãe-entrevada, mãos crispadas na bolsa” (p.75). E então ele responde negativamente quando pergunta: “alguém compreenderia?”, que ele “tentava dar outra orientação ao cansaço despolitizado e à dor seca nas costas” (p.75). Sua personalidade perde o valor quando incluída nessa massa informe. Porém, a partir do momento no qual “inesperadamente” ela aparece e afunda “os dedos no seu cabelo, coçando-lhe a cabeça como fazia antigamente” (p.75) e eles se sentam num bar para tomar um chope, tanto o narrador

quanto este outro personagem começam a caracterizar-se lentamente, revelando dessa forma que por trás das máscaras frias e intransponíveis que se esbarram umas nas outras todos os dias, evitando-se, estão escondidas uma porção de especificidades: gostos, idéias, ideais, sonhos, esperanças, dores, lembranças, cansaço, medo e solidão. Bosh, Klimt, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Sartre, Simone e Camus; aulas de metafísica, marcas de cigarro, passeatas contra a ditadura, cabelos caindo, gola preta rolê e maneiras específicas de falar; análise, uma espécie de amor falido entre eles, um pôster de Marilyn Monroe amarelado, Maysa cantando *que eu não largo o cigarro* e *flashbacks* dos dois “deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo” (p.79). Estas são apenas algumas das características que vão aparecendo aos poucos e personalizando os personagens, revelando fatos de sua vida, de seu comportamento e de suas afinidades artísticas, que compõem o caminho trilhado, juntos ou separados, suas escolhas.

Neste conto, o ficcional é mencionado na ficção¹⁰; não como reflexão sobre o processo de escrita, mas como indicação irônica de que a luz só recai sobre o indivíduo através da criação artística, neste caso seja ela literária ou cinematográfica, como se o homem fosse construído pela expressão estética e não o seu produtor. Nas ruas, na realidade crua e nua, seguimos todos anônimos, como os personagens sem nome de Caio, porém sem a focalização. Por meio desse jogo em que a ficção ilumina a vida e a vida emerge da ficção, seu personagem surge como mais um entre nós e ele descobre no final que “quem sabe estava apenas nos bastidores ou na platéia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace¹¹ nem de ninguém” (p.80). Quando a outra vai embora, ele volta a sua condição inicial — de solitário habitante da metrópole — e o conto acaba; com a sua compreensão de que disperso na multidão não lhe abraça nenhum olhar que o privilegie. O encontro entre os dois não muda o rumo de suas vidas, mas indica que nesse contexto,

¹⁰ Desde o início do conto o narrador-personagem entrelaça a série da vida real com a do discurso narrativo: é um personagem e deseja fazer parte desta categoria literária, embora afirme que isto não acontece. Além disso, o discurso narrativo é atravessado em alguns trechos por recursos recorrentes no código imagético fílmico, como os cortes e os *flashbacks*, mencionados explicitamente pelo narrador que também indica em determinado momento uma alteração na trama, caso ela estivesse sendo filmada e não “vivida”: “ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um *flashback* que mostrasse os dois na chuva recitando Clarice Lispector, *para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais, meu amor, já que tenho que te doar* (p.78).

¹¹ Acredito que o narrador mencione a escritora e jornalista gaúcha Tânia Faillace pela presença do intimismo e do cotidiano da vida urbana em sua literatura, aspectos também comuns à literatura de Caio e que aparecem neste conto. Por isso, o personagem poderia ser um daqueles da escritora, embora insista em dizer que não é um personagem, nem dela, nem de ninguém.

a comunicação e o diálogo se tornam necessidades críticas e também fontes fundamentais de deleite. Num mundo em que os significados se dissolvem no ar, essas experiências estão entre as poucas fontes de sentido com que podemos contar (BERMAN, 2007, p.15).

Muitas vezes há um conflito latente nos personagens, esticado até um limite extremo de tensão, em que eles se mostram indecisos entre aquilo que trazem inscrito em si e a forma como devem apresentar-se e compreender-se, catalogados no ambiente externo, o que fica visível em *Itinerário*, conto incluído em *Inventário do ir-remediável*¹². De repente, o narrador-personagem mergulha em si mesmo e se encontra sozinho “dentro do parque, dentro do bairro, dentro da cidade, dentro do estado, dentro do país, dentro do continente, dentro do hemisfério, do planeta, do sistema solar, da galáxia” (ABREU, 2005a, p.61). “De repente. Com a mesma intensidade” está dentro de si. Mas é tão vasto estar dentro de si, suas paredes se dissolvem e ele passa a anexar no interior o externo. Como nas filosofias orientais¹³, tudo aparece entrelaçado, a visão mecanicista de mundo dividido e conseqüentemente de ego isolado se desmancha, o universo aparece como cosmos orgânico e dinâmico e o personagem deixa de ser uma parte somando o que é separado para fazer parte, em comunhão. Mas a sensação logo se esvanece e ele volta a habitar *maya*, reconhecendo:

subitamente tudo volta. E sou apenas um homem no parque — reduzido somente a minha condição de homem no parque. Espio para fora de mim e vejo as coisas que não são minhas. As árvores debaixo das quais estou, esta folha que há pouco deslizou pelo meu chapéu, escorregou por ombro, atingindo a mão onde a esmago, esta gente para quem sou um homem no parque (p.61).

Ele esmaga a folha que se transforma em nada e então quase grita que não é um assassino, é somente um homem no parque, para que as pessoas o olhem e vejam o quanto é “inteiramente normal trivial banal e até vulgar” dentro do “terno escuro, antiquado”. Precisa ser reconhecido através da aparência que encerra, porque não consegue identificar-se de outra forma, está tão aprisionado na recorrente mediatização de imagens da sociedade do espetáculo que permitir-se ir além dos rótulos impostos é pisar em solo inseguro, porque fértil —

¹² O nº das páginas citadas aqui são as do livro *Caio 3D — o essencial da década de 1970*; no qual está incluído *Inventário do ir-remediável*.

¹³ “A característica mais importante da visão oriental de mundo — poder-se-ia mesmo dizer, a essência dessa visão — é a consciência da unidade e da inter-relação de todas as coisas e eventos, a experiência de todos os fenômenos do mundo como manifestações de uma unidade básica. Todas as coisas são encaradas como partes interdependentes e inseparáveis do todo cósmico; em outras palavras, como manifestações diversas da mesma realidade última. As tradições orientais referem-se constantemente a essa realidade última, indivisível, que se manifesta em todas as coisas e da qual todas as coisas são partes componentes. Essa realidade é denominada *Brahman* no Hinduísmo, *Dharmakaya* no Budismo, *Tao* no Taoísmo” (CAPRA, 1983, p.103).

crescendo e ultrapassando as barreiras fixadas; desafinado o tom unísono das vozes coletivas. O que foge disto o assusta e não conseguindo romper *samsara*, configura-se pelo externo e a realidade é o que “aparece-ser”. Sendo assim revela:

preciso que tomem consciência do meu ser e preciso eu mesmo tomar consciência do que sou e do que significo nesta brecha de tempo. Por isso baixo os olhos e, subindo-os desde o bico dos sapatos, vistorio todo o conjunto que forma o meu ser em exposição. Calças, casaco, chapéu — eu sou um homem no parque! Novamente quase grito porque a realidade de repente oscila, ameaçando quebrar-se em fatias que ferem. Apoiado em minha segurança que se revela precária, eu luto (p.62).

Nesta luta não há descanso, ele vence e é vencido, voltando novamente para dentro de si, mas dessa vez não há transcendência, seus pensamentos são apenas pedaços dele mesmo, desnudos, libertos, doloridos, “infinitude de formas, de signos desfeitos”, “lembranças feitas de imagens incompletas como retratos rasgados”, “idéias a que faltam braços, pernas, cabeças” (p.62). Precisa da segurança que lhe proporciona o externo porque no vácuo de si despenca. Olhar-se mais profundamente implicaria em reconstruir-se, como afirma: “tornar a escolher os gestos, as palavras, em cada momento decidir qual dos meus eus assumir”.

Seria preciso abdicar do meu ser cotidiano, construído em longo labor. Seria preciso abdicar de minha segurança, e eu a acumulei em paciência, em tédio, mas a fiz forte, e se agora periclita é porque todos nós temos o nosso momento de queda. E este é o meu (p.63).

Através de suas palavras o personagem ilumina o fato de que no contexto da modernidade reflexiva, a identidade está sempre por se fazer e que a satisfação ou seu contrário depende unicamente do indivíduo, mas que “viver diariamente com o risco de auto-reprovação e auto-desprezo não é fácil” (BAUMAN, 2001, p.48). Por isso, está sempre em luta: seu “ser se parte em dois. Um que foge, outro que aceita. O que aceita diz: não” (p.63). Aprisionado, não conseguindo romper com a representação de si mesmo, por fim, após ser esticado tensamente entre a essência e a aparência, despenca apoiando-se nos cabides individuais¹⁴, voltando de si para o que em si é padronizado; voltando para casa, onde “há mulher, há filhos, há trabalho, há a prestação da televisão que passará um banguê-banguê legal” que ele gosta; e a poltrona e o cachimbo e o jornal ao lado:

¹⁴ Segundo Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*, nesse contexto no qual o indivíduo constrói constantemente sua identidade surge o medo de reprovar-se e de ser reprovado, por isso há “demanda por cabides individuais onde os indivíduos atemorizados possam pendurar coletiva, ainda que brevemente, seus temores individuais” (p.48).

tudo tão simples. Já vi mil vezes cenas iguais em filmes e livros e revistas. Tanto e tanto que duvido delas. Mas dúvida faz escorregar. E no fundo, depois do longo deslizar, no fundo é úmido e frio, apesar da chama. Faz-se necessário testar, apalpar as massas que recusam definições. Faz-se necessário avançar. Mas tudo impede o avanço. E dói (p.64).

Nesse contexto em que a situação de nossa vida parece depender unicamente de nós, os problemas dos outros nos aparecem como se também fossem as suas escolhas e os olhamos com indiferença, seja no “ao vivo” da TV ou das ruas. A diminuição cada vez mais acentuada do humano nas metrópoles tem a sua face mais aterrorizante nas situações de violência, que tanto em representações ficcionais nos textos de Caio como nos de Rubem Fonseca, surge não apenas das esferas consideradas como marginais, mas pode emergir do interior de qualquer indivíduo, passando imperceptível aos nossos olhos e tornando-se por isso mesmo, impune. O conto *Creme de alface*, incluído na coletânea *Ovelhas Negras*, é um bom exemplo desse lado sombrio encontrado nas grandes cidades, como já identificou o autor — CFA:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arrepio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns (ABREU, 2002, p.127).

Essa mulher-monstro¹⁵ está solta na multidão, olheiras fundas, problemas seus, dos seus: Raul que se enforcara há cinco anos, seu pai doente, a tia Luiza “que nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca” (p.128), “a cadela da Rosimari bebendo cada vez mais” (p.129), Marquinhos se drogando, Artur com câncer no baço e ela feliz por isso — o homem que a traiu com a empregadinha, “a putinha, a mulatinha vadia” (p.128). Ela tinha pressa, seis crediários a pagar e os outros estavam atravancando o seu caminho, o “maldito velho com passinho de tartaruga” (p.127), “pivetes imundos, tinham que matar todos” (p.127), a menina insistindo, segurando “seu braço pedindo um troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entrevada, tia” (p.130). Ela nega, os outros lhe são indiferentes, “mendigo é problema social, não pessoal” (p.129), e quando a menina indignada lhe ofende, ela lhe agride com uma

¹⁵ Note que este conto foge da regra: nele o protagonista executa a violência e não a sofre ou testemunha, como é comum nos contos de CFA.

joelhada no estômago e depois “com a ponta fina da bota” acerta “várias vezes as pernas da menina caída” (p.129). A violência é sua alternativa, a violência frente aos “jornais cheio de horrores, aqueles negrinhos gritando loteria, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto” (p.128), “esse calor absurdo em pleno inverno, o eixo da Terra, dizem, a estufa, o ozônio¹⁶” (p.129). Por isso quase grita: “você não vai me vencer, ouviu bem sua vida de merda? Eu vou ganhar de você no braço na raça e quem se meter no meu caminho eu mato” (p.129). Não quer deixar “apodrecer a vida como a vida deixou apodrecer o coração” (p.132). Então, após espancar a menina não se questiona se era uma assassina, uma criminosa; apenas e tão natural em sua frieza entra no cinema e abre as pernas para que o homem sentado ao seu lado a toque:

o lixo das ruas e o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo, tão fundas que resolveu, eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um creme de alface (p.133).

A violência é um dos aspectos presentes nas grandes cidades, mas há também e muitas vezes ao seu lado, o egoísmo, a indiferença, a ausência de laços afetivos e principalmente, a solidão. Os personagens de Caio Fernando Abreu geralmente são solitários e buscam constantemente no outro um porto, lugar de contato capaz de completar o vazio que sentem, cratera profunda e aberta pelos grandes centros urbanos, nos quais há um grande número de trocas artificiais entre seres moldados superficialmente. Quase nunca há encontros, como ocorre nos contos *Sob ou céu de Saigon* ou *Os sobreviventes*, ambos já analisados anteriormente. À análise deste último é preciso acrescentar que nele todas as atitudes, seja a de uma relação física entre os dois no passado e que foi desencontro, a partida atual de um para Sri Lanka ou o emprego e o cotidiano da outra, que fica, são apenas tentativas, escolhas, na busca de construir-se identitariamente num contexto que pode ser compreendido como o pós-moderno, cuja identidade é sempre processual. Como “nenhum conhecimento sob as condições da modernidade é conhecimento no sentido ‘antigo’, em que ‘conhecer’ é estar certo” (GIDDENS, 1991, p.46), a personagem feminina revela ao outro: “já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito” (ABREU, 1987, p.17). Nó no peito que mesmo implícito também se faz presente no outro que

¹⁶ A preocupação ecológica é uma temática presente em alguns textos ficcionais de Caio F.

tenta resolvê-lo com uma nova tentativa: o deslocamento para outro lugar, a alternativa do nomadismo, comum à modernidade reflexiva.

Quase nunca não há encontros, mas algumas raras vezes há e é brilhante, como ocorre no conto *Aqueles dois*, incluído em *Morangos Mofados* e no qual “num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra” (ABREU, 1987, p.132). Neste, Raul e Saul se conhecem no trabalho e aos poucos se tornam íntimos. Se encontram e se completam, embora sejam despedidos por esta relação, que o chefe sem saber de nada, que “nada havia ainda acontecido” e nem acontece no conto de forma concreta e explícita, julga ser “anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração” (p.141). Eles são despedidos, mas saem vitoriosos, posto que aqueles que observavam a partida da janela tiveram a sensação de que nunca mais seriam felizes. Ao construírem uma relação de amor e de amizade num contexto em que esses laços se esvanecem no ar, indicam a possibilidade de pintar com novas cores o que insiste em permanecer escuro. Um encontro, em meio à violência, a ausência, o vazio, a solidão das grandes cidades. Um encontro, que ainda há.

Por isso, a busca. A busca pelo encontro. Encontro de si mesmo no outro.

PARTE III

A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE E DOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA FICÇÃO DE CFA: O CONFLITO

5. IDENTIDADE/SUBJETIVIDADE NARRATIVA: O (NÃO) LUGAR DO EU

*Teu ego é minha base
meu ego é teu destino
Meu destino é o teu outro
Teu destino é meu ego
Teu outro é meu destino
Tua base é o meu outro
Meu outro é tua base
— Por tudo simplesmente
Não compreendo por quê: não.*
(Caio Fernando Abreu)

*Os olhos dos outros nossas prisões; seus
pensamentos nossas gaiolas.*
(Virginia Woolf)

Na ficção de Caio Fernando Abreu qualquer leitura, mesmo a mais descontraída e sem finalidade crítica, possibilita a percepção de que na ação de seus personagens não há uma busca metafísica pela origem das coisas e do ser, como poderíamos observar nos personagens de Clarice Lispector, mas uma tentativa de formação do eu no “olhar” do outro¹, iluminando a idéia de Gaston Bachelard de que “ao ser diante do espelho podes fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 2002, p.23). Essa temática que revela uma busca de si mesmo no outro, uma necessidade de buscar em alguém um porto, que preencha o vazio e a falta de sentido de ser, como que de graça, sem poder ofertar o que se é, o que se encontra de si, já se mostra presente no primeiro romance de Caio, *Limite Branco*, publicado pela primeira vez em

¹ O primeiro contato que tive com a obra de Caio Fernando Abreu foi numa aula de Literatura Brasileira no quarto semestre da graduação, na qual foi instituída como obrigatória a leitura da obra *Morangos Mofados*. A partir daí me tornei uma leitora assídua dos textos de Caio, o que me permitiu aos poucos entrar em contato com o universo de sua ficção. Nesta mesma aula, surgiu a primeira idéia referente ao projeto de dissertação: a proposta inicial seria trabalhar com Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector pelo viés da Literatura Comparada, pensando que nos personagens de Clarice pode-se visualizar um “eu consolidado”, no sentido de que não buscam se reconhecer no e pelo olhar do outro, pois neles vislumbra-se uma busca metafísica pela origem das coisas e do ser, de certa forma mítica e mística, e nos personagens de Caio pode-se visualizar um “eu não-consolidado”, pois aqui o conflito está na solidão de não pertencer, na busca constante de si no outro. No entanto, devido ao curto espaço de tempo destinado ao processo de escrita da dissertação fui orientada a trabalhar apenas com um escritor.

1970, mas escrito em 1968 quando o escritor tinha apenas 18 anos. No livro se alternam dois planos temporais, o do passado, construído por *flashbacks* e o do presente, exposto por meio de um diário íntimo, no qual o protagonista Maurício nos revela:

O que eu queria mesmo era um ombro amigo onde pudesse encostar a cabeça, uma mão passando na minha testa, uma outra mão perdida dentro da minha. O que eu queria era alguém que me recolhesse como um menino desorientado numa noite de tempestade, me colocasse numa cama quente e fofa, me desse um chá de laranja e me contasse uma história. Uma história longa sobre um menino só e triste que achou, uma vez, durante uma noite de tempestade, alguém que cuidasse dele (ABREU, 1994, p.56).

Essa busca de encontro de si no outro é ambientada por um contexto de repressão oriundo tanto da política ditatorial quanto da forma de organização social contemporânea que dificulta o estabelecimento de um contato mais profundo e verdadeiro com o outro. Além disso, está presente não só na temática da ficção de Caio, mas também na própria tessitura da narrativa enquanto linguagem². Por isso penso que um dos conflitos centrais de sua obra está na solidão de não pertencer, na impossibilidade de se reconhecer no e pelo olhar do outro, já que:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser visto pelos outros (HALL, 2004, p.41).

Muitos de seus contos apresentam como recurso estilístico, para explorar e romper a dicotomia Eu/Outro, a construção de um narratário explícito, marcado³, presente no texto

² No ano de 2009, no qual realizei os créditos exigidos para o mestrado, produzi um ensaio crítico para a disciplina de Teoria da Literatura intitulado *O narratário nos textos de Caio Fernando Abreu: uma busca de si no outro*. Esse ensaio apontou pontos importantes para a minha investigação e direcionou meu olhar para um processo de composição estilística recorrente na obra de Caio, no qual um narrador em primeira pessoa dirige seu discurso a um outro, cuja marca deste é o silêncio. Porém, percebi no percurso de minhas leituras que ver este outro como um narratário clássico, da maneira como foi colocado e estudado pela corrente estruturalista, seria muito redutor e não me permitiria compreender com profundidade a produção artística do escritor. Sendo assim, optei por analisar este outro, construído como uma figura heterotópica de ausência e presença simultâneas, no âmbito de uma leitura filosófica, que me permitiu pensar concomitantemente a subjetividade e os processos de subjetivação, reconhecendo que o sujeito se constitui não na forma de um *Cogito* cartesiano, mas na interação com o mundo e com os outros. No entanto, neste capítulo se faz necessário observar a técnica de composição estilística utilizada por CFA, pois ela nos permite perceber a força deste conflito, que ultrapassa o dizer, inscrevendo-se também na linguagem.

³ A classificação utilizada aqui, tanto para o narratário quanto para o narrador, pode ser encontrada em: OROPEZA, Renato Prada. *Los elementos pragmáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario*, *Semiosis*, 1985, núms. 14/15, 3-35. Semiótica, Pragmática y Análisis del Discurso.

apenas no discurso, como um signo instaurado pelo narrador. Porém, pela força com que é representado, dá a ilusão de ser intradieético, de estar presente como personagem dentro da diégese. Na tentativa de elucidar essa técnica de composição estilística passarei a analisar, aqui, contos nos quais o sentido está nesse jogo com a imagem do narratário, construída por um narrador-personagem que busca identificar-se no e pelo olhar do outro e por isso traça no texto linhas de encontro, no desencontro traçado pelo contexto de relações artificiais, no qual estão imersos, ele e o outro que busca.

O conto *Para uma avenca partindo*, incluído na antologia de *O ovo apunhalado*, publicado em 1975, explora a impossibilidade de comunicação, pois o desenrolar da narrativa apóia-se na tentativa falida de estabelecer o diálogo. O início do conto situa a ação e o espaço: alguém vai partir e antes que este alguém entre no ônibus o narrador em primeira pessoa precisa dizer uma porção de coisas “tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas” (ABREU, 2001, p.102). Como o narrador-personagem compreende a necessidade e ao mesmo tempo a dificuldade de estabelecer essa comunicação, utiliza constantemente a função fática⁴ para verificar se o canal de comunicação está funcionando sem ruídos, rumor. Por isso, expressões para chamar a atenção do ouvinte como “sabe”, “olha”, “compreende?”, “você está acompanhado meu raciocínio?” perpassam todo o seu discurso e mostram que ele reconhece que “toda a compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva; toda a compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2003, p.271).

No entanto, embora o narrador se esforce muito e deixe clara a sua intenção de estabelecer o diálogo, em nenhum momento isso ocorre, pois para isso ele precisaria ser compreendido, seria necessário uma resposta e em nenhum momento essa outra voz se faz presente. É o narrador que a situa, que nos oferece desse outro uma sombra indefinida, uma imagem imprecisa ao pedir “por favor, não ria dessa maneira, nem fique consultando o relógio o tempo todo” (p.101), ao dizer “é bom você pegar sua passagem, porque você sempre perde tudo nessa sua bolsa, não sei como você consegue” (p.104) ou “claro que eu compro uma revista pra você” (p.104), “claro que dou um cigarro pra você” (p.105). O narratário a quem se dirige está presente apenas no discurso, é um signo instaurado pelo narrador na

Segundo o autor “los narratarios explícitos se agrupan en dos subclases (no involucrado directamente en la diégesis: el que sólo escucha, el testigo), e intradieético (involucrado en el nivel diegético como sujeto real o virtual de acciones)” (OROPEZA, 1985, p.386).

⁴ Sobre a questão das Figuras da Linguagem ver: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

tentativa de estabelecer a comunicação, porém como não participa da diégese mostra por meio do discurso o que também está na temática: a palavra não consegue cumprir a sua função básica e sendo assim o conto torna-se infinito.

O final aberto: “antes de você ir embora eu quero te dizer quê” (p.106) confirma que a comunicação não foi estabelecida ou estabeleceu-se de maneira deficiente, pois ao mesmo tempo em que mostra a falta de resposta, ou seja, de compreensão por parte do ouvinte, também revela a dificuldade por parte do narrador de articular em palavras o que gostaria de dizer, o que esteve nos gestos, no contato, mas não no discurso e por isso não foi compreendido já que esta comunicação mais sutil geralmente não é percebida e se percebida não é compreendida e se compreendida pode ficar mascarada no que vemos e não no que o outro é, como o narrador explica a seu narratário:

sabe, eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você, eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver e desamar era não mais conseguir ver, entende? (p.105).

O ver/ser visto se torna fundamental para os personagens de Caio Fernando Abreu porque “a vida ativa, a vida animada pelo real, é uma vida fragmentada, fragmentada fora de nós e em nós. Ela nos atira para fora de todas as coisas. Então estamos sempre fora. Sempre em face das coisas, em face do mundo, em face dos homens” (BACHELARD, 1998, p.156). É por isso que o sujeito em Caio, na tentativa de se encontrar, busca se compreender nas múltiplas perspectivas em que é visto, juntando os cacos que podem refratar esse eu que se reconhece multifacetado, que vê o mundo pelos seus olhos, mas que também quer se ver pelos olhos do mundo, dos outros. Só ao unir todas essas visões construídas com base na superfície é que pode chegar à profundidade de seu lago, já que “toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica” (BACHELARD, 1998, p.5).

A tentativa falida de estabelecer a comunicação revela a crise existencial que o narrador enfrenta ao buscar sua identidade. Ele precisa entender o que cresceu em si no contato com esse outro para que a partida deste, não ecoe os seus passos perdidos. Portanto, como não é possível estabelecer um vínculo de compreensão, o final do conto é um silêncio que envolve essa tentativa de dizer o que deveria ser dito, porém de “se dire de diverses

manières tout aussi banales, tout aussi approximatives, ça ne se dit plus”⁵ (KRISTEVA, 1988, p. 28). Nas palavras da poeta Hilda Hilst, o conflito que perpassa o conto:

Inicie mil vezes o diálogo. Não há jeito.
Tenho me fatigado tanto todos os dias
Vestindo, despindo e arrastando amor
Infância, sóis e sombras. (Hilda Hilst)

Ainda da coletânea de *O ovo apunhalado*, o conto *Do outro lado da tarde*, também explora tanto através da temática quanto da linguagem, a impossibilidade de comunicação, além da dificuldade de compreensão do que realmente ocorreu por esta falta de sentido na troca com o outro, que nunca se dá de forma completa. O título é alusivo, no sentido em que revela algo oculto no contato, algo que ficou à margem do que visivelmente aconteceu, algo ofuscado pela ilusória transparência das ações externas, das atitudes que não espelham claramente o eu que as executa. Todo o desenrolar da narrativa caminha para o que o narrador em primeira pessoa revelará no final ao seu narratário: “depois daquela nossa conversa, depois daquela nossa conversa na chuva, você nunca mais me procurou” (ABREU, 2001, p.165). O discurso é construído como uma tentativa de entender essa ausência, de descobrir nos fatos do passado, na tarde de chuva e de roda-gigante, o motivo da ruptura. A composição estilística deste conto também aposta na construção de um narratário marcado, que não participa de forma ativa na diégese, para tratar da tensão entre o Eu e o Outro. Assim como o narrador, este narratário não possui nome próprio⁶, e as características físicas e psicológicas, tanto de um como do outro, são apenas sugeridas pela voz do narrador que nos conta por meio de um *flashback* confuso: “não consigo ver mais que isso; essa é a lembrança” (p.164), o que aconteceu. Da janela e do presente, a chuva e a onírica roda-gigante que “absurdamente” o narrador vê, “porque não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes” e “porque também as rodas-gigantes talvez nem existam mais” (p.162), o transportam para outro tempo, outra tarde, também de chuva e de roda-gigante, como se o tempo fosse como esta, circular.

Os outros encontros, as outras tardes, a primeira vez que se viram, sempre surgem como lembranças difusas, embora o narrador tente organizá-las num tempo linear, cronológico, no qual seria possível observar as causas que direcionaram para o ponto em que ele quer chegar: a tarde da chuva e da roda-gigante, a última tarde. Porém, ele revela ao outro:

⁵ “Por falarmos de diversas maneiras, todas banais, todas igualmente aproximativas, não falamos mais”. (tradução de minha autoria).

⁶ A ausência de nomes próprios não é característica apenas deste conto, sendo recorrente em toda a obra de Caio Fernando Abreu, como já foi observado pela crítica.

“o pensamento só começa a tornar-se claro quando subimos na roda-gigante” (p.163) É este o momento que marca o fim, que pela forma aberta como aconteceu, deste dia em diante uma ausência sem explicação, deixa a dúvida no narrador que até hoje se pergunta se foi realmente um fim. Embora o motivo da ruptura não seja esclarecido, devido ao fato de o narrador não conseguir compreender, ele nos dá indícios de que o desencontro ocorreu por causa da incompreensão das palavras pronunciadas, pois enfatiza quando narra este momento que os dois falaram muito, “não havia nada para fazer lá em cima, a não ser falar” (p.163) e depois que desceram conversaram durante muito tempo na chuva, até que ela parasse. E depois, depois daquela conversa na chuva, ele diz: “você nunca mais me procurou”. Nessa perspectiva de leitura foram as palavras que afastaram os dois, pois antes de a roda-gigante parar o narrador diz “conversávamos pouco, ou não conversávamos nada – pelo menos antes disso nenhuma frase minha ou sua ficou: bastavam coisas assim como o seu medo ou o meu medo, o meu braço ou o seu braço, coisas assim” (p.163). Antes, quando se comunicavam pelos gestos, pelo contato, estavam próximos, sentiam-se sem precisar de explicação. Mas a necessidade de dizer trouxe junto a necessidade de entender o que não estava contido nas palavras, mas no simples estar, junto. Por isso, aquelas tardes foram antes, quando o outro ia “completamente em branco para qualquer palavra que fosse dita ou qualquer ato que fosse feito. E muitas vezes, nada era dito ou feito” (p.162-163) e eles não se frustravam porque não esperavam, mesmo, realmente nada.

Na coletânea de contos do livro *Ovelhas negras*, publicado em 1995, mas que contém contos escritos entre 1962 e 1995, está incluído *Anotações sobre um amor urbano*, conto escrito entre 1977 e 1987 e que apresenta a mesma técnica de composição estilística estudada até agora. O texto, construído em fragmentos, que se assemelham a pedaços de cartas ou diário, dirige-se a um “você”, narratário marcado, que não possui nome próprio e que influencia a escrita do narrador-personagem, pois é da relação estabelecida entre os dois que nasce a intriga. Este outro não tem voz na diégese, sendo apresentado e caracterizado apenas pelo discurso do narrador em primeira pessoa.

O início do conto mostra a necessidade que o protagonista tem de arriscar uma aproximação, de iniciar imediatamente um contato corporal:

faz tempo demais que estamos aqui parados conversando nesta janela, já dissemos tudo que pode ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos dedos tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos (ABREU, 2002, p.186).

Com este trecho percebe-se que neste momento enunciado, o narrador sente que não há mais necessidade de palavras, pois já conseguiram a possível compreensão por meio delas, embora seja só “sensação impressão ilusão” de que isso aconteceu. Essa consciência de que provavelmente tenha havido falhas na comunicação discursiva que estabeleceram ilumina a temática dos contos de Caio que me proponho a analisar aqui e que explora a impossibilidade de estabelecer uma compreensão total por meio do diálogo. Por isso, é necessário dar o próximo passo, buscando um encontro mais profundo e completo que só pode ser alcançado na liberdade dos sentidos que não tentam explicar racionalmente. O fragmento seguinte narra o momento que se segue — o contato, e privilegia esse instante — o agora, fortemente marcado nas palavras do narrador: “amanhã não sei, não sabemos” (p.186).

Diferente do que acontece nos outros contos, neste, o grande centro urbano como espaço é atualizado constantemente, sendo caracterizado pelos adjetivos louco, doente e podre, o que mostra o desequilíbrio e a desarmonia do ambiente. A cidade formada por engarrafamentos, paranóia e urbanóides de olhos semafóricos, entope os ouvidos de seus habitantes de buzinas, por isso o espaço é sempre referido e colocado em muitas passagens como uma barreira que dificulta o estabelecimento de uma relação limpa e saudável. As perguntas: “como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco?” “Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste?” “Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre?”, refletem nas respostas dadas pelo próprio narrador “amor, amor certamente não” e “não evitaremos”, a desilusão e a falta de esperança de mudar este quadro ou de escapar deste *samsara*, círculo vicioso, contínuo e inevitável. Por isso, o narrador pretende esquecer ou abafar a angústia, causada por essa situação imutável, na tentativa de relação com o outro. É por isso que não diz, mas deixa implícito que é tudo e é muito:

No fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas, e a paranóia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cara marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro (p.187).

É tanto, que adquire ares de uma salvação, pois este outro “cobre com a boca os seus ouvidos entupidos de buzinas” e o leva para “Creta, Mikonos, Rodes, Patmos, Delos” (p.187), ou seja, qualquer lugar que não o seu, no qual se sente estrangeiro. A menção a estes lugares

pouco conhecidos e bastante improváveis, que revelam a insatisfação e o mal-estar que sente o sujeito em seu próprio espaço, aparece em outro trecho, no qual o narrador pede ao outro: “Largue tudo. Venha comigo para qualquer outro lugar. Triunfo, Tenerife, Paramaribo, Yokohama” (p.190). Só que isto não acontece, o outro não o escuta, não o vê, não o compreende e tudo se transforma apenas num desejo dele, incongruente com o do outro. Por isso o conto termina com o narrador sentindo-se “abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios” (p.192) e mostra a dificuldade de conquistar e de construir uma relação que não seja artificial, como a de consumir pessoas como cigarros, atitude que o narrador revela estar acostumado. E quando este diz: “amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu te encontro” (p.192) ao mesmo tempo em que revela ao leitor que a forma de relacionamento vazia estipulada pela sociedade massificada venceu, mostra a sua crítica e luta contra este tipo de amor coisificado, acrescentando que a culpa não é deles, porque tentaram.

O conto *A quem interessar possa*, incluído na coletânea de *Inventário do irremediável*, primeiro livro publicado de Caio, em 1967, inicialmente com o título fatalista⁷ de *Inventário do irremediável*, apresenta a forma de uma carta, dirigida a alguém que o narrador diz que chamará de você, “porque ninguém nunca ficará sabendo nem era preciso” (ABREU, 1995, p.21). Este narratário também não tem voz na diégese, sendo apenas um ponto de referência a quem o narrador-personagem dirige o seu discurso. A referência aos eventos externos aparece sob o prisma intimista do narrador em primeira pessoa e a estrutura formal do texto é inovadora, lembrando o conceito de obra aberta, na acepção proposta por Umberto Eco, pois começa com uma vírgula e termina com dois pontos. Nesse sentido ilumina a obra de Clarice Lispector *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que inicia e termina da mesma forma⁸.

O texto, construído por meio de um fluxo de consciência contínuo que perpassa a obra do início ao fim, revela através do prisma introspectivo a insatisfação do indivíduo com a forma de organização social contemporânea. E a insatisfação expressa pelo narrador ao longo do texto não aponta nenhuma esperança, o que fica claro quando lemos:

⁷ Digo fatalista levando em consideração as palavras de Caio no prefácio do livro: “o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?)”.

⁸ É pertinente lembrar que *Inventário do ir-remediável*, por ser o primeiro livro de Caio publicado, escrito ainda na juventude, é aquele no qual mais notamos a influência clariciana, como o próprio escritor afirma no prefácio escrito para a re-edição da coletânea, 25 anos depois: “Creio que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como *Corujas* ou *Triângulo Amoroso: Variação sobre o Tema*” (ABREU, 1995, p.6).

A culpa é de todos e não é de ninguém não sei quem fez o mundo assim horrível às vezes quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar tudo a ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos das fábricas das letras de câmbio e então quem sabe podia tudo ser de outra forma depois de pensar nisso eu ficava alegre quem sabe quem sabe um dia aconteceria mas depois pensava que não ia adiantar nada e tudo começaria a ficar igual de novo no momento que um homem qualquer resolvesse trocar duas pedras por um pedaço de madeira porque a madeira valia mais e de repente outra vez iam existir essas coisas duras que vejo da janela no cinema na televisão na rua em mim mesmo (p.21).

O trecho transcrito impulsiona para o que se dará a seguir: novamente a impossibilidade de comunicação, conflito abordado em toda a ficção de Caio. No âmbito do sistema capitalista a qualidade sensível é substituída pela noção de quantidade e por isso as relações sociais e interpessoais, moldadas de acordo com o objetivo do sistema, transformam-se também numa relação de troca. Devido a isso, os indivíduos aparecem como seres frustrados, insatisfeitos e incapazes de sentirem-se confortáveis com essas relações artificiais. É por este motivo e no sentido de criticar essa situação que o narrador em primeira pessoa do conto analisado dirige-se insistentemente a este outro, mesmo consciente de que ele não irá entendê-lo porque está vazio de si mesmo, está massificado, e este “esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe” (ZILBERMAN, 1992, p.140). No entanto, o narrador se afasta de todos estes rótulos quando diz que vê e “o momento que a gente vê uma coisa ela se torna irreversível inconfundível porque há um momento do irremediável” (p.22). A perspectiva adotada remete para o fato de que a incompreensão se dá por este motivo: o narrador vê além do que deve e é permitido ver e por isso está fora, buscando um sentido que ultrapasse as palavras pronunciadas na situação vivida.

O outro a quem o narrador se dirige, mesmo depois de ler a carta não saberá que poderia ser ele mesmo escapando à categorização e por isso há um espaço enorme entre os dois. A ternura que o outro lhe oferece é a mesma dos “edifícios e das ruas”, artificial e de pedra e o próprio narrador não consegue ir além dessa relação fria e não consegue tocar o outro porque também está condicionado e assim explica o não-toque: “eu não tocaria nunca na carne viva e livre eles me rotularam me analisaram jogaram mil complexos em cima de mim problemas introjeções fugas neuroses recalques traumas e eu só queria uma coisa limpa verde” (p.24). Neste trecho é possível ler claramente a crítica à forma de organização social

que estipula padrões, subjugando, oprimindo, manipulando e limitando a potencialidade do ser. De acordo com o conto não há solução para o problema, o sujeito totalmente insatisfeito não vê possibilidade de mudanças e sente que carrega em sua carne “toda uma estrutura de guerras epidemias pestes ódios quedas” (p.25). Ele não sabe quando começou nem de onde veio toda essa miséria provocada pela ganância e a intolerância em relação ao “diferente”, por isso utiliza o pronome “eles”. Quem são eles? Não sabe exatamente, mas sente, de uma forma que se aproxima da filosofia oriental, que somos todos, parte de uma rede inseparável de relações e por isso também está nele “este sangue apodrecido que assassina crianças de fome drogas adolescentes bombardeia cidades” (p.25). O narrador sente em si toda essa miséria construída pelo próprio homem, dentro de um sistema que transforma qualquer relação em uma relação de dominado e de dominador. Por isso, não é possível estabelecer um contato limpo com o outro, ou seja, uma relação de carinho, afeto, amizade. Não há interação entre os dois; a marca desse outro é novamente o silêncio e o conto termina com dois pontos. O que se segue é o vazio, aquele espaço enorme entre os dois, a impossibilidade de comunicação e de compreensão.

À *beira do mar aberto*, conto incluído em *Os dragões não conhecem o paraíso*, também estrutura a intriga pela voz de um narrador em primeira pessoa que se dirige constantemente a um outro que não age no texto, pois está presente apenas na enunciação. O texto começa com três linhas de pontos contínuos e termina da mesma forma, mostrando o eterno retorno deste outro que sempre volta ausente nas histórias que conta ao narrador que as relembra sem cessar. Após a vagueza do início que faz do tempo da história um tempo sem datas a narrativa começa assim: “e de novo me vens e me falas do mar aberto das costas de tua terra, do vento gelado soprando desde o pólo, nos invernos...” (ABREU, 2005b, p.39). Esse contínuo contar do outro é visto pelo narrador como uma maneira de fugir, de se esconder, de negar a possibilidade de se descobrir atrás de tudo o que diz e por isso ele promete a si mesmo nunca mais ouvir, nunca mais ter ao outro “tão mentirosamente próximo” (p.40). Novamente aqui, a tentativa de comunicação por meio das palavras, que impulsiona a uma interpretação sempre falha, ilusória, é o que marca a impossibilidade do encontro. O outro não está no que fala, mas no que é, no que esconde atrás das “migalhas” de si que vai jogando ao narrador “entre as palavras e os pratos vazios” (p.90). Ele aceita o que recebe, “como um cão faminto aceita um osso descarnado” (p.40), mas no fundo sabe que o encontro só seria possível se estivessem “completamente nus, sem nenhuma história, sem nenhuma palavra” (p.41). No entanto, o outro sempre retorna com suas histórias “deixando claro em

cada promessa que jamais será cumprida” que ele não deve esperar nada “além dessa máscara colorida” (p.41).

Para o narrador todos nós, em nossa solidão, “tecemos lentos nossa próxima mentira” que no dia seguinte aparecerá como “verdade pura” (p.42), porque capaz de caminhar ao lado do comum. Construímos uma imagem de nós — a que ofertamos aos outros porque pode ser aceita — escondendo nossos porões mais profundos, escuros e indecifráveis, calando nossos espaços desconhecidos com medo de sermos rejeitados. Mas pagamos um preço alto por isso: deixamos de ver o mar “mais claro e verde”, de emoções limpas que o narrador acredita existir ao invés do “denso escuro” que o outro lhe conta, “sem palmeiras nem ilhas nem baías nem gaivotas” (p.42). Deixamos que o encontro seja apenas este, incompleto e artificial, que vem se repetindo sem cessar e por isso não deixa que a narrativa termine, mas recomeça continuamente a busca do encontro no desencontrar.

O conto *Carta para além do muro*, como já indica o título, é estruturado em forma de carta, da mesma forma que *A quem interessar possa*, conto já analisado anteriormente. Uma carta sempre pressupõe um receptor, mas nestes casos o narrador descreve tanto este outro a quem se dirige que embora ele não aja na intriga, dá a impressão de que é um personagem. Neste conto, a ausência do outro a quem o narrador se dirige constantemente, mas que não participa da diégese, sendo apenas um signo instaurado pelo narrador na sua enunciação, é ainda mais nociva. Embora a palavra hospício não esteja presente no texto, tudo indica que o narrador se encontra neste lugar e como o outro é o único “lá de fora” com que ele se comunicava o fato de não vir mais faz com que ele perca sua referência e se sinta inseguro em relação ao que é real ou imaginário.

Neste conto, novamente o narrador tem a necessidade de dizer alguma coisa que não conseguiu dizer; que escondeu desde o começo, talvez “um pouco por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade, mas principalmente porque todos” lhe dizem que ele coloca em palavras todo o seu processo mental “e que isso assusta as pessoas, e que é preciso disfarçar, jogar, esconder, mentir” (ABREU, 2005a, p.249). Mas ele não queria que fosse assim, “queria que tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro”, o que não é permitido. Então quando o outro telefona ou aparece com maçãs o narrador cuida os movimentos e as palavras para não assustar o outro, para que ele volte. No entanto não agüenta mais não se mostrar como é. E pelo que tudo indica é o fato de sempre acabar se mostrando como é, o que fez com que fosse considerado louco, pois não estava de acordo com uma maneira de ser, aceita e dada *a priori*, que exige a utilização de máscaras sociais que escondam nossas zonas incompreensíveis e portanto, consideradas assustadoras. Como os outros narradores-personagens dos contos já

analisados neste capítulo, embora ele tente estabelecer a comunicação, não consegue, pois não sabe exatamente o que quer dizer e talvez seja apenas uma coisa simples como:

eu preciso muito muito de você eu quero muito muito você aqui de vez em quando nem que seja muito de vez em quando você nem precisa trazer maçãs nem perguntar se estou melhor você não precisa trazer nada só você mesmo você nem precisa dizer alguma coisa no telefone basta ligar e eu fico ouvindo o seu silêncio juro como não peço mais que o seu silêncio do outro lado da linha ou do outro lado da porta ou do outro lado do muro ou do outro lado... (p.251).

Ele precisa do outro, é este o seu sentimento, mas a partir do momento que ele tenta explicá-lo com palavras, interpretá-lo, a explicação exige justificativas que comprovem um desejo que só pode ser sentido na intensidade do ser, no movimento de desejar. Ele sabe que a comunicação não pode ser estabelecida a não ser que se substituía a interpretação pelo contato e por isso aceita o silêncio do outro, do outro lado, porque sabe que os corpos se comunicam, mas as almas não⁹. No entanto o outro não vem e ele acha graça que lhe digam que este outro não existe, mas depois começa a se questionar se realmente este outro, este encontro que deseja, não passa de uma projeção de sua mente, como muitos lhe têm afirmado. Mas se convence ao perceber que escreve para ele e se escreve para ele quer dizer que ele existe. Sendo assim, essa perspectiva do narrador ilumina o fato de que a escrita cria aberturas dentro e fora do espaço ficcional, transgredindo a forma de relacionamento artificial imposta pelo contexto no qual se situam seus personagens. Se ele escreve para o outro, se ele busca o encontro, ambos existem.

Todos os contos analisados aqui são narrados em primeira pessoa e como estes personagens enfrentam uma crise existencial na tentativa de construir sua identidade no âmbito de um contexto que limita essa compreensão, dirigem seu discurso a um outro, narratário marcado, pois entendem que:

o diálogo com os outros é essencial na construção da consciência de cada indivíduo, diálogo que é multivocal e que se produz na intersecção de forças centrípetas (necessidade de se ligar ao outro) e de forças centrífugas (necessidade de diferenciação do outro (MENDES, 2002, p.518).

⁹ Parafrazeio aqui o poema de Manuel Bandeira citado no segundo capítulo da dissertação pela força com que elucida o fato de que cada ser só pode se comunicar intensamente com o outro na esfera do carnal, do toque, do contato, porque cada um traz em si zonas unicamente suas e que não podem ser explicadas, só sentidas.

No entanto, em nenhum momento é possível ouvir a voz deste outro, receptor explícito destes discursos, e por isso não há comunicação e sim, uma tentativa de simulação de diálogo, na qual se escuta apenas uma voz, a do narrador, que busca no contato com o outro compreender a sua identidade em crise. Embora o narrador se esforce para evitar os ruídos no canal comunicativo, a palavra não consegue cumprir a sua função básica de estabelecer a comunicação e sendo assim, a busca de se reconhecer no e pelo olhar do outro é infinita. Pois, o que o outro pode oferecer são somente fragmentos do que vê, que unidos poderiam apenas dar um esboço muito impreciso e nem sempre correto de uma parte da personalidade do indivíduo observado, já que o olho é sempre ideológico e do seu olhar sobre a objetividade é que constrói sentidos subjetivos. Então, a impossibilidade de estabelecer uma comunicação verdadeira, que aceite no outro e em si partes incompreensíveis e não catalogadas, revela um sujeito frustrado e solitário, pois necessita do outro para se compreender, o que pode ser comprovado nas palavras do narrador de *Anotações sobre um amor urbano*:

Sei com medo que o que trouxe você aqui foi esse meu jeito de ir vivendo como quem pula poças de lama, sem cair nelas, mas sei que agora esse jeito se despedaça. Torre fulminada, o inabalável vacila quando começa a brotar de mim isso que não está completo sem o outro (ABREU, 2002, p.188). (Grifo meu).

Estes personagens precisam do outro para se sentirem completos, como se o homem por falta de conexão, digamos com uma cosmicidade, transformasse os outros nesses seus deuses, tão necessários. Um olho para ver. Alguém pra iluminar o desejo de amor, embora ainda egocêntrico, que nos obriga a querer doar o nosso ato mais bobo, sem saber doar.

Após a análise dos contos ainda é preciso ressaltar que a técnica de composição estilística estudada até aqui também pode ser encontrada em outros contos, como *Dama da noite*, *Além do Ponto* e *Luz e Sombra*. Também na novela *Bem longe de Marienbad*, na qual o narrador-personagem busca constantemente um outro — K., sem encontrá-lo, e que está presente na narrativa apenas na enunciação do narrador ou em escritos que este encontra pelo caminho, na sua busca. Além disso, ela também aparece, embora não guie toda a narrativa, em trechos de contos como *O afogado*, *Diálogo*, *Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço*, entre outros. Nestes, aparece como pedaços de cartas, diários ou pensamentos do narrador e sempre se dirige a um outro, que neste casos pode ou não estar presente como personagem dentro da diégese total do conto, embora nestes trechos esteja presente apenas na voz que narra.

Sendo assim, percebe-se que essa técnica é uma constante na produção artística de Caio Fernando Abreu. Além disso, ela não se desliga do restante da obra do autor, mas segue e acentua algumas das temáticas principais presentes em toda a sua ficção: a solidão, o vazio, a dificuldade de interação social, de compreender e de ser compreendido por meio das palavras, sempre tão arbitrarias; a impossibilidade de estabelecer vínculos duradouros.

Embora em muitos contos os eventos externos não sejam referidos explicitamente, ao mostrar a impossibilidade de estabelecer uma relação de afeto que seja duradoura, os contos criticam a forma de organização social que simplifica os indivíduos à execução de papéis, deixando-os massificados e propícios a estabelecer relações artificiais, nas quais os sujeitos não se entregam como seres completos e conscientes de si, mas se mostram partidos em diferentes faces¹⁰, sempre adequadas às situações exteriores.

Ao articular e fundir o contexto com a linguagem, o movimento que estes contos permitem cartografar, ou seja, o trajeto do desejo saciado no insaciado da presença ausente que eles elucidam, mostra que o conflito central destes textos está na busca infinita e impossível de se reconhecer no e pelo olhar do outro. Como minha hipótese é de que este conflito é central não apenas nos contos nos quais a técnica de composição estilística apontada o confirma, mas em toda a obra de Caio e conectando-se intimamente com o contexto, busco, a partir de agora, como ferramenta de leitura, apoiar-me na filosofia deleuziana-guattariana. Esta, além de confirmar a relação intrínseca entre contexto e construção da subjetividade, aponta para possibilidades de compreender o conflito mencionado adotando uma perspectiva mais ampla que, incluindo os contos estruturados de outra forma, permite compreender a inovação estética de CFA como iluminadora do conflito que perpassa toda a sua obra. Um conflito que não se resolve no texto, mas na escrita, nas línguas de fuga que correm nômades no contado.

¹⁰ Termo utilizado na acepção de Goffman.

6. NOMADISMO NO URBANO PÓS-MODERNO

Dir-se-ia que ele quer pegar as coisas após a dobra do ser. Ele não quer nada anterior a essa dobra. De fato, não há nada antes. Em um certo sentido, a dobra é o próprio ser [...] A cada instante, singularmente, compor ou recompor um universo, configurar e descrever configurações. Assim, atravessar o caos: não explicá-lo ou interpretá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagens, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco.

(Jean-Luc Nancy)

Je vous le dis: il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis: vous portez en vous un chaos.

(Friedrich W. Nietzsche. Ainsi parlait Zarathoustra)

A noção de subjetividade que se figurará ficcionalmente nos textos de Caio Fernando Abreu rompe com a identidade clássica de sujeito universal e deve ser pensada não como identidade atemporal; identidade una e absoluta do sujeito, na perspectiva de um idealismo subjetivista como é colocada inicialmente por Descartes e ratificada por Kant, mas como diferença, alteridade e multiplicidade, construída na interação com o mundo e com os outros, posto que o indivíduo que emerge na narrativa do escritor não é uma estrutura-ego, mas sim um Cogito partido, uma subjetividade múltipla, fragmentada e descentrada, que se produz na interação com o Fora. Sendo assim, o conceito deleuziano de dobra é uma importante ferramenta para compreender a experiência subjetiva que se ficcionaliza nos textos de Caio, já que permite problematizar tanto a subjetividade enquanto aspecto existencial e interior, quanto os processos de subjetivação, produzidos na interação com o exterior, o lugar e o momento histórico específicos. Como afirma Eduardo A. Vidal,

com *Foucault*, Deleuze recorre à topologia para pensar o outro como exterioridade: “a vida, o trabalho, a linguagem surgem no início como forças finitas exteriores ao homem e que lhe impõe uma história que não é a sua. É num segundo momento que o homem se apropria desta história, e faz de sua própria finitude um fundamento”. Esse segundo tempo, o da apropriação do Outro, se realiza como topologia da dobradura (*doublure*) e da dobra (*pli*). O

espaço de subjetivação se constitui pela prega (*plissement*) do fora. É do fora (*dehors*), como limite, que o ser se prega, sendo a relação a si homóloga a relação com o fora, onde, à maneira do traço barroco, “a dobra infinita” separa, passa entre o interior e o exterior (VIDAL, 2000, p.480-481).

Ao dobrar-se na relação com o fora o ser se individua e expressa um mundo possível, que não corresponde ao melhor dos mundos de Leibniz, mas abre muitas “janelas” onde passam também devires impossíveis, outros mundos, outras vidas, outras histórias, pois na perspectiva deleuziana o Cronos contínuo será perpassado insistentemente por Aion, tempo do rizoma em que se entra por todos os lados, posto que ele “não acreditava num tempo uniforme, absoluto, porém, em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos diversos, convergentes e paralelos” (PELBART, 2000, p.87). No entanto, embora Deleuze proponha na linha dos neobarrocos uma “nomadologia”, afirmando que é necessário recusar “a regra de Leibniz segundo a qual os mundos possíveis não podem ser trazidos à existência caso sejam impossíveis com aquele que Deus escolhe” (PELBART, 2000, p.87) ele insiste na idéia de que permanecemos leibnizianos. “Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar” (DELEUZE, 2009, p.228).

Como já foi referido anteriormente, o processo de escrita de Caio F. pode ser considerado em muitos aspectos como produção autoficcional, na medida em que suas vivências pessoais, em muitos de seus textos, acabam por ser transformadas em matéria literária. Por este motivo, sua ficção é atravessada pelo contexto sócio-histórico em que o próprio escritor está inserido e que no aspecto global abarca o mundo tardo-moderno, norteado pelos códigos do capitalismo e pela lógica da globalização e no brasileiro específico apreende em uma parte de sua produção o período de ditadura que se instalou no país. Como a “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p. 40) me pareceu imprescindível observar, na segunda parte desta pesquisa, as formas de relação e atribuição de valores produzidas nestes foras específicos que emergem do universo ficcional caiofernandiano, pois acredito, apoiando-me nas propostas de Deleuze e Guattari, que só assim será possível compreender quais são as principais problemáticas para a construção da subjetividade apresentadas nos textos literários do escritor gaúcho e como o papel do outro na constituição do indivíduo, enquanto território subjetivo pós-moderno, aparece na produção artística de Caio Fernando Abreu.

No entanto, é preciso ressaltar aqui, para evitar equívocos de interpretação, que embora seja possível estabelecer esta relação intrínseca entre vida e obra, ficção e realidade, o

que importa nesta análise não é a identidade de Caio e a relação que este estabelece com a vida, com o mundo, com os outros, já que “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 1997, p.11), mas sim, a singularidade que se figurará no universo ficcional do escritor¹. Neste, se expressa uma experiência subjetiva e modos de subjetivação específicos que não se referem a um sujeito pessoal, mas à maneira que uma determinada relação de forças produz a curvatura; a dobra, a prega, pois é necessário

não acreditar que basta distinguir massa e grupos exteriores dos quais alguém participa ou a que pertence e conjuntos internos que ele envolveria em si. A distinção não é absolutamente a do exterior e do interior, sempre relativos e cambiantes, intervertíveis, mas a dos tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar — máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.49-50).

O que Deleuze e Guattari colocam a seguir sobre Kafka em seu livro rizomático *Mil platôs*², no intuito de exemplificar a idéia apresentada anteriormente por eles e citada acima, pode ser estendido à ficção de Caio: seus personagens são inseparáveis ao mesmo tempo do signo das máquinas sociais que são as suas e as de Caio (não as mesmas), “e das partículas, das pequenas máquinas moleculares, de todo o estranho devir, do trajeto” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.50) que Caio vai fazer e fazer suas personagens fazerem através do seu processo de escrita. “Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação³” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.51). Mesmo quando falamos e acreditamos falar em nosso nome produzimos o enunciado. O nome próprio não se refere a nós enquanto indivíduos, mas às multiplicidades que nos atravessam e que acabam por ser apreendidas num instante, no qual nos despersonalizamos, nos multiplicamos. Não produzimos enunciados pessoais, mas agenciamentos maquínicos de enunciação; o nome próprio assume aqui o que nega: ele

¹ “A literatura só se afirma descobrindo sob as pessoas aparentes a força de um impessoal que não é de modo algum uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança. Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária, a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer ‘eu’” (DELEUZE, 1997, p.13).

² Sobre esta questão ver: *Mil platôs*, volume I, p.50.

³ Segundo Deleuze e Guattari por agentes coletivos de enunciação “não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.51). De acordo com eles, essas multiplicidades são “de vários tipos: máquinas humanas, sociais e técnicas, molares organizadas; máquinas moleculares, com suas partículas de devir-inumano; aparelhos edipianos (*pois sim, claro, existem enunciados edipianos, e muitos*); aparelhos contra-edipianos, de marcha e funcionamento variáveis” (Ibidem, p.50).

despersonaliza-se para fazer passar não as vozes de um, mas a de muitos neste um, produzidas pelos espaços intermediários entre conteúdo e expressão: “as variáveis do agenciamento” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.33) no seu eixo horizontal⁴. Como aponta Sueli Rolnik, a subjetividade em Deleuze e Guattari,

não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais (ROLNIK, 2000, p.453).

No segundo volume de *Mil Platôs* os autores nos colocam que toda a linguagem pressupõe um marcador de poder, uma função coextensiva a ela: a palavra de ordem, na qual há sempre uma sentença de morte. E que toda a linguagem é discurso indireto, “a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença de uma palavra de ordem na palavra de ordem” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.23), pois falamos o que ouvimos e não o que vimos; a linguagem é comunicativa e não informativa. Nesse sentido, o discurso direto é extraído do indireto, é um “fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco o meu nome próprio, o conjunto de vozes concordantes ou não de onde tiro minha voz” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.23). Ele resulta de um discurso indireto livre que nos percorre e que não depende apenas do *socius* aparente, do qual fazemos parte, porque implica também e sempre, “um agenciamento de enunciação molecular, que não é dado em minha consciência” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.23) e que muitas vezes vem de outras épocas, de “outros mundos, de outros planetas” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.24).

O estilo surge quando colocamos a língua “em variação contínua”, ou seja, quando fazemos “passar o enunciado por todas as variáveis — fonológicas, sintáticas, semânticas, prosódicas — que podem afetá-lo no mais breve instante de tempo” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.37). E o essencial, segundo Deleuze e Guattari, é que cada autor “tenha seu procedimento de variação, seu cromatismo ampliado, sua louca produção de

⁴ O eixo horizontal do agenciamento “comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos”. No eixo vertical “o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam”. (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.29).

velocidades” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.42), que ele seja gago de sua própria língua, um estrangeiro em sua própria língua, que ele saiba “conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor⁵ para *por em fuga* a língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.51). O minoritário aparece aqui como a outra face do majoritário, constante e homogêneo; ele é o “devir potencial de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo”, já que a “maioria, na medida em que é analiticamente compreendida no padrão abstrato, não é nunca alguém, é sempre Ninguém” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.52). Ele não se refere especificamente ao discurso das minorias⁶, embora possa e deva passar por ele, mas sim ao “devir potencial e criado, criativo” porque há:

uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e da Dominação (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.53).

De acordo com a filosofia deleuziana-guattariana, na tentativa de deixar passar este devir é preciso utilizar, conjugar e conectar muitos elementos de minoria e não é apenas pelo fato de nos colocarmos em uma esfera que a abarca que o produzimos, pois dentro desses discursos há sempre o risco de cair em microfascismos que acabarão por pressupor, novamente, um estado de poder. É preciso desenvolver a “potência de fuga”, “o grito de alarme” que é o outro componente da palavra de ordem ao lado da sentença de morte que ela sempre implica. É a variação contínua que cartografa essa linha de fuga. Através dela respondemos a resposta da morte, “não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.58). Para que isso ocorra será necessário traçar um corpo sem órgãos: “encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.11). No CsO a experimentação substitui a interpretação, por isso só

⁵ “‘Maior’ e ‘menor’ não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua”. (DELEUZE & GUATTARI, 1995b p. 50). “Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir do qual tornará menor sua própria língua maior” (Ibidem, p.51).

⁶ “As minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto” (Ibidem, p.53).

podemos encontrá-lo ao retirar todo o conjunto de significâncias e de subjetivações⁷. O corpo sem órgãos é o “campo da imanência do desejo”, “conexão de desejos”, desejo. Nele só circulam intensidades⁸. Os sentimentos, as ações e as recordações são substituídas por “cores, sons, devires e intensidades” porque ele

não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponderá às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada [...] matéria igual à energia (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.13).

E sua produção não implica na ruptura com os estratos⁹, o que resultaria ao contrário em sua perda, mas sim na conexão com estes, na experimentação destes de forma que se possa então liberar linhas de fuga, movimentos de desterritorialização. Esse fluxo no corpo sem órgãos é anticartesiano, ultrapassa a consciência e a identidade e por isso implica também a necessidade de desfazer o rosto e escapar às rostificações porque:

quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que entramos em outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares-subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõe os limites do sistema significante (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.66).

A máquina abstrata de rostidade não pertence a todas as sociedades como exemplificam os autores ao referirem-se aos primitivos¹⁰, mas algumas, como a nossa, têm a necessidade de rostificar, cifrar. O rosto é político e tem como função a binarização, que sempre implicará um paradigma de poder, no qual um dos lados domina o outro, seja este outro o aluno, a mulher, o não-branco, a criança, o homossexual, o pobre, etc. Além disso, o rosto deve ser aceito, deve passar na seleção, caso contrário é rejeitado e considerado apenas enquanto desvio. Um bom exemplo citado pelos autores é o caso do travesti, que não é homem nem mulher, mas como precisa ser reconhecido, catalogado de alguma forma, passa a se inserir nesta categoria, algumas vezes sob o signo da tolerância, outras não. Nesse sentido, “introduzimo-nos em um rosto, mais do que possuímos um” (DELEUZE & GUATTARI,

⁷ “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.12).

⁸ “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (Ibidem, p.13).

⁹ De acordo com Deleuze e Guattari os três estratos que mais nos amarram são o organismo, a significância e a subjetivação. Sobre esta questão ver: *Mil platôs*, p.22, vol. III.

¹⁰ Sobre esta questão ver: *Mil platôs*, p.42, vol III.

1996, p.44), escolhemos o que podemos ser entre as escolhas disponíveis. E a linguagem como porta-voz do rosto será sempre acompanhada por traços de rostidade assim como o rosto sempre recapturará os signos significantes. “O rosto é uma política” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.50) e por isso escapar a ele também o seria. Mas como fazê-lo? A resposta deleuziana-guattariana é de que para isso

são necessários, sem dúvida, todos os recursos da arte e da mais elevada arte. É necessário toda uma linha de escrita, toda uma linha de picturalidade, toda uma linha de musicalidade... Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duro e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.57).

Mas os autores nos advertem: não se trata de retornar “às semióticas pré-significantes e pré-subjetivas dos primitivos” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.58), isso não é possível, seria “ricochetear no muro”. É dentro de nossa sociedade, da máquina social de rosto da qual ela tem necessidade, que devemos nos movimentar, traçar linhas de fuga criativas que nos permitirão alcançar novas possibilidades de vida que desejam acontecer. Esse é papel do vidente ou do visionário para Deleuze: ele

não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva. A abertura de um novo campo de possíveis está ligada a estas novas condições de percepção: o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente (ZOURABICHVILI, 2000, p.340).

Segundo Deleuze e Guattari, há três linhas que nos atravessam; linhas estas já apontadas por Fitzgerald¹¹: a linha molar de segmentaridade dura, a linha molecular de segmentação maleável e a linha de fuga — de ruptura, criativa e não segmentar. Somos compostos por todas essas linhas. Elas nos atravessam, nos compõe, “compõe nosso mapa”;

¹¹ “Fitzgerald nos propõe a distinção de três linhas que nos atravessam e compõe “uma vida” (título à Maupassant). *Linha de corte, linha de fissura, linha de ruptura*. A linha de segmentaridade dura, ou de corte molar; a linha de segmentação maleável, ou de fissura molecular; a linha de fuga ou de ruptura, abstrata, mortal e viva, não segmentar” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.73).

estão inscritas no CsO e penetram-se constantemente. Toda a subjetividade é atravessada por uma dimensão molecular, ou seja, “processos infrapessoais”, devires, movimentos, intensidades, fluxos, e por uma dimensão molar, que implica a relação com o *socius*, o Fora, o mundo das formas e das representações. Estas dimensões coexistem uma na outra e por isso não podem ser separadas, “o molecular, como processo, pode nascer no macro. O molar pode se instaurar no micro” (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p.150). Os centros de poder se encontram nas duas linhas porque toda “a política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.90), como já havia observado Foucault. Da mesma forma, os miniprocessos de desejo que se configuram a nível molecular são capturados pelo molar, o que fica claro em nossa sociedade capitalista, que investe na personalização. Entre essas duas percepções e conectando-se com elas é possível traçar uma terceira: “a percepção de fuga”; linha na qual atingimos um *quantum*, nos tornamos “clandestinos”, traçamos nossos próprios territórios — desterritorialização.

O papel da esquizoanálise proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari é destacar estas linhas, “que tanto podem ser as de uma vida, de uma obra literária ou de arte, de uma sociedade, segundo determinado sistema de coordenadas mantido” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.78). Ela rompe com todas as explicações e psicanalizações e nos convida a fazer rizoma, a experimentar¹², romper os clichês, criar nossas próprias linhas, inventar, agenciar multiplicidades, molares, moleculares, “toda uma galáxia” que nos habita e que habitamos. Essas linhas não são traçadas em uma identidade, mas no acontecimento, porque na filosofia deleuziana-guattariana o “eu” passa a ser o que transborda na dobra, o efeito da dobradura, e a noção de subjetividade é substituída pela de *hecceidade*, que de acordo com os autores é

um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância [...] Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.47).

¹² “Faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.35).

A individuação de uma vida se dá pela composição de hecceidades, que só possuem velocidades e lentidões, latitude e longitude¹³, movimentos e repousos, afectos, fluxos. Elas são *intermezzo*, rizoma. Seu tempo é o do acontecimento, Aion, “na sua lógica não dialética, impessoal, impassível, incorpórea” (PELBART, 2000, p.89). Tempo flutuante, atravessando constantemente Cronos. As hecceidades marcam “potencialidades de devir no seio de cada agenciamento” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.50) e “cantar ou compor, pintar ou escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.63). “Todo devir é um devir-minoritário” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.87), o que não quer dizer que ele seja formado por minorias, pois ele é processo e não conjunto ou estado. Ele é sempre componente de desterritorialização e numa minoria acabamos por nos reterritorializar enquanto estado, nos sentimos parte de um conjunto. O devir rompe com toda a binarização ao passo que não pressupõe um equilíbrio entre dois lados (ou seja, desequilíbrio). Ele não vai de uma ponta a outra, mas produz movimento, fazendo com que “aquilo em que nos tornamos” entre “num devir tanto quanto aquilo que se torna” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.107). Além disso, “contrariamente à história, o devir não se pensa em termos de passado e futuro. Um devir revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.89). Escrever é um devir,

é um caso de devir sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível (DELEUZE, 1997, p.11).

Segundo a filosofia deleuziana–guattariana, só não entramos no devir-Homem porque ele é a constante e o que o devir produz é a variação contínua, ele é revolucionário, é linha de fuga, que nos permite escapar ao modelo de representação dominante que visa à homogeneização. É instrumento das ciências nômades, ambulantes, cujo objetivo é seguir, buscar a variação contínua das variáveis, e não reproduzir, como ocorre nas ciências régias. Os pensadores da ciência nômade (sejam eles artistas, filósofos, etc.) se movem em um “espaço liso”, que devem “ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances” (DELEUZE &

¹³ “A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.42).

GUATTARI, 1997b, p.47). “Onde quer que habitem é o deserto ou a estepe. Eles destroem a imagem” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.46) e seus pensamentos podem ser vistos como máquinas de guerra que invocam um povo por vir e se colocam contra o aparelho de Estado¹⁴. Pretendem romper com a imagem clássica do pensamento¹⁵ e propor

um pensamento às voltas com forças exteriores em vez de ser recolhido numa forma interior, operando por revezamento em vez de formar uma imagem, um pensamento-acontecimento, hecceidade, em vez de um pensamento sujeito, um pensamento-problema no lugar de um pensamento essência ou teorema, um pensamento que faz apelo a um povo em vez de se tomar por ministério (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.48).

O que importa para o povo nômade e conseqüentemente para o pensamento nômade é o trajeto; sua vida é *intermezzo*, não deve ser compreendida na ligação de um ponto ao outro, mas no caminho, na trajetória que se dá no deslocamento, o que não implica necessariamente movimento, pois o “nômade é antes *aquela que não se move*”¹⁶ (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.52). Ele é o “Desterritorializado por excelência” porque nele “a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário”, ao contrário, “ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.53). Sendo assim, “o pensamento nômade se põe de acordo com a neutralidade da vida e com a metamorfose através do exercício resistente em que se abandona o que se é” (BADIOU, 2000, p.164). Essa é a única maneira de escapar à produção de subjetividade imposta pelo sistema: abandonar nomadicamente o território¹⁷ e o que foi territorializado,

¹⁴ A máquina de guerra é invenção dos nômades e não pertence ao aparelho de Estado, mas pode ser apropriada por ele. Sobre esta questão ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, tomo V.

¹⁵ “A imagem clássica do pensamento “opera com dois ‘universais’, o Todo como fundamento último do ser ou horizonte que o engloba, o Sujeito como princípio que converte o ser em ser para-nós” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.49). Já o pensamento nômade “não recorre a um sujeito universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar” (Ibidem).

¹⁶ Deleuze e Guattari vão buscar essa idéia em Tonybee, *L’Histoire*, Gallimard, pp. 185-210. “Enquanto o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato, o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso, onde a floresta recua, onde o espaço ou a estepe crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.52).

¹⁷ “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os

traçar linhas de fuga, mergulhar em devires, deixar-se compor por hecceidades, construir para si um corpo sem órgãos, romper com a máquina social de rosto, singularizar-se¹⁸ A vida está no movimento oriundo dela e o ser no processo de dobras produzidas no trajeto, já que como aponta Alain Badiou, “esse é o sentido profundo de uma máxima metódica sobre a qual” Deleuze “não deixa de insistir”:

tomar as coisas *pelo meio*; não tentar achar primeiro uma das pontas, para depois ir até a outra. Não. Agarrar o meio, porque o sentido do percurso não é fixado segundo um princípio de ordem, ou de sucessão; ele é fixado pela metamorfose movente que atualiza uma das extremidades na que é aparentemente a mais disjuntiva. É o que se poderia chamar o método anticartesiano (BADIOU, 2000, p.159).

“Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997, p.12) e o papel da literatura é deixar-se atravessar por um devir-outro da língua¹⁹, invocar um “povo que falta”, colocando-se contra o aparelho de Estado e atuando assim, como máquina de guerra. Ela é perpassada por “Visões e Audições que já não pertencem à língua” e que “não são fantasmas, mas verdadeiras Idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem” (DELEUZE, 1997, p.16). E assim deve ser visto o “mundo” dos contos de Caio Fernando Abreu, “mundo de uma desesperada busca, onde as palavras se procuram no escuro e no silêncio como mãos que raramente (tão raramente, meu Deus) se encontram e se separam em meio do vazio. Da solidão” (TELLES, 2001, p.13).

A ficção de Caio F. é atravessada por devires, por linhas de fuga traçadas por personagens-hecceidades, que se formam na dobra oriunda de uma relação de forças que se produz no movimento de um momento, de um acontecimento. Nela é possível reconhecer linhas de segmentaridade dura na qual os “sujeitos”, os relacionamentos e os conjuntos molares (Estados, instituições, classes) são segmentarizados, previstos, controlados, como foi possível observar nos capítulos da segunda parte da pesquisa, nos quais tanto o período ditatorial como a configuração do terreno pós-moderno apareceram em muitos aspectos como

sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p.323).

¹⁸ “A *subjetividade* está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização” (Ibidem, p.42).

¹⁹ Segundo Deleuze “a literatura traça uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 1997, p.15).

influenciadores e manipuladores das relações do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Mas também é possível cartografar linhas moleculares, de fluxos e de intensidades e linhas de fuga onde o território previsto é desterritorializado no intuito de traçar um território próprio. Nesse sentido, surge nos textos do escritor observadores de visão ampla, intitulados por Deleuze e Guattari como vigilantes telescópios e que segundo os autores:

têm uma luneta refinada e complexa. Mas certamente não são chefes. E vêem uma coisa totalmente diferente do que os outros. Vêem toda uma micro-segmentaridade, detalhes de detalhes, “tobogã de possibilidades”, minúsculos movimentos que não esperam para chegar às bordas, linhas ou vibrações que se esboçam bem antes dos contornos [...] Todo um rizoma, uma segmentaridade molecular que não se deixa sobre-codificar por um significante como máquina de recortar, nem mesmo atribuir a uma determinada figura, determinado conjunto ou determinado elemento (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.74).

Essa ótica está presente em toda a produção artística de Caio, cujos personagens podem ser vistos como alteridades, já que por meio de seus discursos, o “outro”, o “diferente”, o “estranho” se faz presente no texto, escapando à rostidade, ou seja, à máquina social de rosto. Porém, em *O ovo apunhalado*, ela torna-se temática central em alguns²⁰ dos contos incluídos nesta coletânea, sendo revelada como única alternativa possível de, no mínimo, tatear um encontro além das representações. Essa nova forma de ver é revelada por seres fantásticos, geralmente híbridos, assexuados, e vindos de outras esferas com a missão de que esta verdade se revele:

você pode se recusar a ver, o tempo que quiser: até o fim da sua maldita vida, você pode recusar, sem necessidade de rever seus mitos ou movimentar-se do seu lugarzinho confortável. Mas a partir do momento em que você vê, mesmo involuntariamente, você está perdido: as coisas não voltarão mais a ser as mesmas e você próprio já não será o mesmo (ABREU, 2001, p.66).

É claro que a alusão a este “ver” não se refere ao sentido visual e sim, a uma compreensão e consciência crítica de si mesmo e da vida que permite enxergar além do que está imposto e exposto nos eventos externos. Por isso, por trás desta idéia está fortemente ancorada a crítica tanto ao sistema quanto aos participantes deste, que aceitam sem questionar valores e ideologias oferecidos e vendidos todos os dias, principalmente pela mídia. O que o narrador nos coloca é que talvez seja mais fácil vestir uma roupa, uma máscara, destas

²⁰ Também poderiam ser citados os contos *O afogado* e *Cavalo branco no escuro*.

vendidas e aceitas socialmente, porém só a partir do momento em que começamos a nos questionar é que somos capazes de alargar o horizonte de expectativa em que estamos inseridos. Neste conto, intitulado *Eles*, o narrador descobre essa verdade após entrar no bosque com o menino que encontrou os três seres sem sexo, flutuantes e de olhos enormes de luz. Quando eles reaparecem, apenas o menino é tocado, pois o narrador não está preparado ainda. Mas ele revela que muitos, como aquele menino, que já não é o mesmo após o ocorrido, trazem a marca e

os que trazem a marca, mesmo que não saibam dela, esses olham as coisas com olhar de sangue. Os que sabem da marca ganham uma luz estranha e uma lentidão e um jeito de quem sabe todas as coisas. Os outros todos olham todas as coisas com um olhar torvo. Os outros são escuros, estúpidos, pobres. Os outros não sabem (p.64).

A vila não sabia. Após o fogo se alastrar, começando pela casa do prefeito, o que indica a necessidade de romper com o território existente e com o centro de poder atuante, os habitantes saem atrás dos três seres, os encontram e tapando o nariz para não serem estonteados pelo perfume que exalavam, conseguem aprisioná-los e os queimam na fogueira. Depois disso, nunca mais conseguem ser os mesmos e passam as noites olhando para o céu atrás de luzes estranhas; não porque lembram, mas apenas porque “foram despertados para o oculto” (p.71). Apenas o narrador sabe do que aconteceu, porque antes que eles tivessem virado cinzas consegue tocá-los, permitindo que a luz dos pulsos deles penetrasse em seu sangue. Agora passa seus dias sentindo ódio pela incompreensão dos habitantes daquele lugar que “não souberam entender que haviam sido escolhidos” e por isso “ficarão perdidos na treva da insatisfação até o fim de seus dias” (p.71). Espera que o ódio cresça até se tornar insuportável para então deixar o sangue sair e nos adverte “cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: a seu lado: dentro de você” (p.72). Eles são um povo por vir. E dos postulados deixados por eles: “importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias” (p.62) ecoa a perspectiva deleuziana-guattariana de que é necessário para encontrar-se, abandonar o que se é, movimentar-se mesmo parado, traçar linhas de fuga num corpo sem órgãos e sem rosto. Investir numa revolução molecular que “não se restringe as minorias, mas a todos os movimentos de indivíduos, grupos, etc. que questionam o sistema em sua dimensão da produção da subjetividade” (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p.162).

O conto *Iniciação* também lança luz sobre da idéia de indivíduos marcados, escolhidos, que depois de estabelecerem contato com seres vindos de outras esferas desenvolvem a capacidade que já possuíam, porém inerte, de perceberem a vida e as dimensões que a envolvem sob outro prisma. Neste, tudo muda para o narrador após o contato. Antes, ele confiava nos seus processos e acreditava na crença fácil de que “a vida era lenta” e ele “podia comandá-la”. Vivia como se não precisasse de ninguém e sentia-se “como um álbum de retratos” que guardava em si todas as “amarelecidas ausências”. Mas a partir do momento em que o outro aparece, seu território conhecido se desfaz e não mais o pode alimentar. Por um momento, o narrador-personagem ainda hesita, tentando se segurar em solos conhecidos:

apertei as duas mãos contra a poltrona e tentei voltar às folhas amarelecidas do meu álbum. Ah como quis de repente estar outra vez debruçado na janela aberta para os jasmims da ruazinha estreita. Como quis de repente aquela crença antiga e aquele cavalo jovem galopando no meu corpo. Como quis os jasmims enquanto abria as portas para cruzar sete passagens tão amedrontado como se não me julgasse feito e consumado e consumido. Não tinha sequer uma memória quando ele começou a despir suas vestes vermelhas (ABREU, 2001, p.110).

Mas ele não poderia tê-la, pois a “lembrança tem sempre uma função de reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.92) e o que ele está traçando são linhas de devir²¹, “uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade [...] uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a, p.91). Linhas de segmentaridade dura, molar e linhas moleculares de segmentarização maleável interpenetrando-se para deixar passar linhas de fuga²². Porque esta é a missão do visitante especial com o qual o narrador se comunica:

²¹ De acordo com Deleuze e Guattari, no IV tomo de *Mil Platôs*: “o devir é uma *antimemória*” (p.91).

²² O cruzamento das três linhas que compõe nosso mapa pode ser observado no trecho: “e mesmo sabendo que aquele poço não tinha fundo nem volta deixei que suas paredes translúcidas envolvessem meus membros e sua cintilante escuridão repleta de pontos fosforescentes penetrasse e perpetrasse em minha carne e em minha mente a semente plantada daquilo que eu não suspeitava e que cresceria escondido em suas folhas verdes até que uma chuva inesperada e terrível afogasse a cidade em suas águas e fizesse essa semente explodir numa manhã sem sol em que com a mão esquerda eu acariciaria a ausência do que me trouxe para esta fronteira e com a mão direita conduziria o cigarro até meus lábios secos sob um teto de madeiras claras e a semente banhada pela chuva tropical explodisse dentro de mim em galhos verdes e pequenas sementes e ramagens e folhas até que dessa árvore nascesse um fruto miúdo e escuro: um miúdo fruto escuro na parte superior da árvore confirmaria minha escolha e minha desgraça” (ABREU, 2001, p.116). Nele percebemos claramente o movimento, a metamorfose movente, o devir. Devir inumano, vegetal, e também devir feminino que aparece na imagem da água — a vida, líquida. Embora as três linhas fiquem mais claras ao observarmos o conto na sua totalidade, há signos neste trecho que nos remetem a elas. Ao mencionar a cidade, o cigarro, nós vemos a relação com o Fora, o mundo das formas e das representações. Também é possível visualizar um processo molecular, de fluxos e de intensidades e

fazer com que os outros também consigam desabrochar a mancha escura na testa; consigam “desprogramar-se, programando-se segundo suas vontades individuais e segundo um mínimo de exigência do grupo, visando à ordem dentro da desordem absoluta” (p.114). Desterritorializar-se no intuito de traçar seus próprios territórios é a mensagem deixada e aceita pelo narrador, que no final entra num devir-árvore, não árvore-raiz, mas árvore-radícula, rizoma, na qual se entra por todos os lados e antigos pólos como ausência e presença habitam o mesmo espaço. Ele passa a ser seu próprio dono e as coisas deixam de fazer parte de um álbum de retratos para serem partes dele. Então, colhe o “pequeno fruto escuro recém nascido no centro” de sua testa. “A marca”, terceiro olho, visão ampla.

Além desta forma de ver que os personagens caiofernandianos apresentam e que nos permite aproximá-los dos visionários de Deleuze e Guattari, eles também devem ser compreendidos como nômades. O que Marcelo Pen afirma no prefácio de *Caio 3D — o essencial da década de 1990* ao referir-se ao volume, porém sem deixar de considerar que a observação pode ser estendida a toda a produção de Caio, nos ajuda a entender uma característica importante na obra do escritor: seus personagens estão sempre em deslocamento. “Esse movimento pode efetuar-se de modo lento ou rápido, curto ou longo, calmo ou frenético, embora, no mais das vezes, corresponda à segunda de todas essas alternativas (ABREU, 2006, p.11). Mas não se trata apenas de deslocamento físico, embora esse ocorra inúmeras vezes, entre locais ou no mesmo local. Os personagens de Caio como os nômades de Deleuze estão sempre em movimento, mesmo parados. Mesmo quando imóveis, há sempre um trajeto trilhado por eles, na busca de si mesmo ou do outro, e de si mesmo no outro. E é este movimento que vai traçando as linhas de um pensamento-acontecimento, hecicidade, que permite a ampliação da visão, almejada sempre, e explicitada nos contos analisados acima, porque como afirma Pen “uma via é uma ponte de acesso ao outro, uma senda aberta para o desconhecido, um convite ao encontro (e ao desencontro), uma forma de saber” (ABREU, 2006, p.12).

Seus personagens não têm nomes; são mais hecicidades que subjetividades; se formam nas linhas traçadas, na metamorfose movente do acontecimento — dobrado, desdobrado, redobrado, na relação de forças que se agita no dentro, no fora e na interpenetração dos dois. Tudo se processa num CsO, conexão de desejos, no qual “ os encontros com o outro, não só o humano, geram intensidades que os autores definirão como ‘singularidades pré-individuais’ ou ‘proto-subjetivas’, sendo “o agenciamento de tais

que aparece aqui mostrando o movimento, a semente germinando. E linhas de fuga, quando nasce o fruto, a nova percepção.

singularidades” o que “irá vaziar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando a sua reconfiguração” (ROLNIK, 2000, p.453). Nesse sentido, o jogo estético com a linguagem, o colocar a língua em variação contínua, ao fazer passar agenciamentos maquínicos produtores de enunciado, traçando ao mesmo tempo linhas criativas, linhas de fuga, permite ao leitor o despertar de zonas suas pelo despertar na ficção. Essa idéia é explorada no conto *O rapaz mais triste do mundo*, incluído em *os Dragões não conhecem o paraíso*, no qual as categorias literárias: narrador, personagem e narratário estão unidas e misturadas, como indica aquele que narra:

eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quatro que escuta. Nós somos um — esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua suposta sina (ABREU, 2005b, p.62).

Os personagens são relatados em muitos aspectos enquanto subjetividades projetadas pela ordem capitalística: freqüentam bares noturnos, cruzam-se sem se olhar nas grandes cidades, personalizam-se vestindo as mesmas roupas oferecidas pelo mercado, “como mandam os tempos”, bebem e fumam os mesmos “cigarros viciosos” (p.58). Eles podem ser enquadrados nessa imagem — sujeito noturno, “navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico” (p.55) e podem ser rostificados: o menino de menos de vinte anos em sua magreza e algumas espinhas e o homem de quarenta que passa a mão pelos cabelos calvos. Mas não é o que importa, o narrador insiste em focalizar a solidão, em ampliá-la para que tome proporções intensas capazes de se alastrar a ponto de mostrar que “há tanta sede entre eles, entre nós” (p.61). Ele quer “dar-lhes vida, mesmo essa precária, de papel, onde Zeus Olimpo Oxalá Tupã também exercem seu poder sobre predestinados simulacros” (p.57). Quer deixar que se tracem as linhas nesses corpos sem órgãos, de intensidades, de fluxos, de hecidades, devires, desejo. Essa é a única forma de romper com representações subjetivas pré-determinadas e que visam à homogeneização porque tanto neste conto como em toda a obra de Caio, cujas subjetividades que se figuram literariamente se produzem na dobra, há o reconhecimento iluminado na e pela ficção de que a

ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se transa, como se fala, e não pára por aí. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro — em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p.51).

Por isso, a solidão, a insatisfação e a dificuldade de estabelecer relações sólidas que ultrapassem o artificial das imagens rotuladas e estereotipadas fabricadas no contexto nosso, de Caio e dos personagens de Caio são aspectos presentes na narrativa do escritor que apontam para a necessidade de questionar essa forma de subjetividade produzida e imposta pelo capitalismo, que embora insista, apoiando-se no marketing, na necessidade de nos personalizarmos, nos esvazia e nos despersonaliza. “É preciso estar com as sete portas abertas para saber quando algo se modifica” (ABREU, 2001, p.65)²³, é preciso seguir traçando essas linhas do novo no velho agora, apropriar-se do que dispomos para que se processe nossa singularização, alargar o nosso modo de ser no movimento da dobra. Caso contrário, o encontro com o outro (busca recorrente na ficção do escritor e que retomarei a seguir) nunca acontecerá, pois “uma união verdadeiramente perfeita é aquela na qual cada um aceita que existam no outro grandes espaços desconhecidos” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.59). Sendo assim, é preciso encontrar esses espaços desconhecidos do outro buscando conexão e não dominação. É preciso não aceitar essa subjetividade dada *a priori*, porque o despertar é reconhecê-la não pronta, mas processual.

²³ Trecho extraído do conto *O afogado* incluído em *O ovo apunhalado*.

7. FRAGMENTAÇÃO/DESTERRITORIALIZAÇÃO DO EU NA FICÇÃO DE CAIO — UMA BUSCA, UMA RESPOSTA

*Benditas as coisas que não sei
Os lugares onde não fui
Os gostos que não provei
Meus verdes ainda não maduros
Os espaços que ainda procuro
Nos amores que nunca encontrei
Bendita as coisas que não sejam
Benditas*

(Mart'nália)

De acordo com Deleuze, para Cronos só há o presente, que reabsorve o passado e o futuro unindo os opostos num agora localizado, de causas da ação dos corpos. Já em Aion¹, o presente é fragmentado pelo passado e pelo futuro; ele é a verdade eterna do tempo e por isso não se faz presente, mas se torna o que foi e o devir. Não é a representação do acontecimento no espaço como em Cronos, mas o acontecimento puro, incorpóreo, de efeitos e não-localizado. Por isso, ao retirar as significações corporais e espaciais, desdobrando-se em todas as temporalidades de Cronos, não produz identidades, mas potencialidades e intensidades que tornam a linguagem possível. Aion escapa do espaço e permite a criação. Mas embora o acontecimento, do qual Aion é inseparável, não seja temporal, ele não pode ser pensado fora do tempo, pois exige a efetuação sem se limitar a ela. O ser está na dobra, como Deleuze não cansa de afirmar.

Reconhecendo essas premissas e nos voltando novamente para os contos de Caio Fernando Abreu, percebemos que neles o tempo do Cronos — contínuo, diacrônico e preso ao espaço — é atravessado constantemente por Aion, tempo rizomático do a-tempo, no qual se entra por todos os lados, posto que passados e futuros coexistem num tempo de intensidades, fragmentando o presente. Isso fica claro nos contos analisados no capítulo cinco, cujo espaço e presente se dissolvem continuamente ao oscilar entre o desencontro e o desejo de encontrar.

¹ “Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado” (DELEUZE, 2003, p.193).

O outro a quem o narrador se dirige está ausente e não age na diégese, mas vivificado por Aion se torna a força central da narrativa, pois na lembrança e no desejo é acontecimento.

Mas não é apenas quando o outro está presente apenas na enunciação que isso pode ser visualizado. Toda a ficção de Caio é atravessada por linhas molares, linhas moleculares e linhas de fuga que não são traçadas na identidade, mas no acontecimento, na dobra produzida por uma relação de forças, nas hecceidades. Estas, que devem ser entendidas como um modo de individuação singular — a individualidade de uma estação, de um trajeto, de uma vida, que se produz no contato, nos fluxos — implicam outro ritmo temporal, ou seja, o tempo do acontecimento, o Aion flutuante a perpassar insistentemente Cronos. É na composição de hecceidades, que substituem a noção de subjetividade na qual o eu está aprisionado no seu interior, que surgem potencialidades de devir (o que não é, mas está em via de se tornar, *intermezzo*, passado e futuro coexistindo no desejo). E o desejo é acontecimento.

Acontecimento nos contos de Caio, cujos personagens geralmente² se movem pelo desejo do encontro, num movimento nômade que não vai de uma ponta a outra, mas enfatiza o trajeto do desejar, a metamorfose movente. Nesse trajeto, a busca de si no outro e a vontade de estabelecer com este uma relação sólida que ultrapasse o artificial é constante. Se o outro não age como personagem na diégese, muitas vezes é reclamado pela enunciação. Se é personagem na narrativa, raras vezes há um encontro verdadeiro que implicaria na compreensão de ambas as partes; e isso ocorre mesmo quando os personagens estão ligados por laços familiares. E quando só há um único personagem na narrativa que não chama por nenhum outro, ele — o solitário por excelência — apresenta a mesma incompletude de todos os personagens caiofernandianos, a falta latente é sempre o outro. Porque este, mesmo quando está, não está de uma maneira completa que permita àquele que o busca identificar-se num olhar que ultrapasse o comum e às máscaras. Por isso, os contos geralmente são abertos, seu tempo não é datado, nem o que foi nem ou o que virá, mas o tempo da imaginação, o a-tempo do desejo, de uma busca constante que se repete em toda a obra de Caio. Neles, o movimento inclui ao mesmo tempo a possibilidade e a não-possibilidade, pois tendo a vontade de encontro imbricada no desencontro rompe com a binarização e traça linhas de fuga que

² Digo geralmente porque em alguns contos o conflito não aparece na busca do outro, mas no resultado de sua ausência. Esta é inerente aos personagens caiofernandianos e sintetizada muito bem na frase de Camille Claudel que Caio utiliza como epígrafe em *Bem longe de Marienbad* e cita na crônica *Existe sempre uma coisa ausente*, publicada no jornal *O estado de S. Paulo* em 3/4/1994: *Il y a toujours quelque chose d'absent qui mi tourmente*. No entanto, embora na ficção de CFA o sentimento de falta esteja sempre presente é importante ressaltar que o trajeto de busca não implica necessariamente a ausência, pois ele é próprio do movimento. Nem sempre buscamos o que nos falta, às vezes até mesmo procuramos o que já temos.

permitem desterritorializar o território existente para “clandestino”, criar um território seu no território dado.

No capítulo cinco, a análise de contos nos quais o outro buscado estava presente na narrativa apenas na enunciação confirmou que o conflito central destes textos era a busca infinita e impossível de se reconhecer no e pelo olhar do outro. Mas mesmo quando o outro está presente e atua na diégese o conflito persiste, pois na maioria das vezes a relação entre os personagens é distante, o que os torna frios e muitas vezes desumanos. No conto *O coração de Alzira* há dois personagens: a narradora — Alzira — e seu marido. Este último executa na narrativa apenas a ação de dormir e acordar quase no final para dizer apenas um simples “pois é”, mas é sua ação imóvel que cria o conflito. Uma ação que ultrapassa “o dormir” narrado no texto e parece estender-se além deste dia, revelando a postura indiferente e distante do personagem para com a sua mulher que compreende ao acordar neste dia contado que “ele era uma pessoa e ela outra” (ABREU, 2005a, p.67). Alzira desejava fazer de si “algo tão claro como um rio sem profundidade” (p.67), mas as zonas escuras e indecifráveis da mulher que é, além do papel encarnado de esposa, a impulsionam a sentir vontade de “doer em alguém, como se já estivesse cansada de ser grande e boa” (p.67). Ela sente vontade de ser obscena, mas não consegue ultrapassar o pudor com o qual age em relação ao marido, pois

o máximo de obscenidade que conseguia era entrar de repente no banheiro quando o marido tomava banho, afastando as cortinas para entregar a ele um sabonete ou perguntar qualquer coisa sem importância. O importante era que o motivo não fosse importante. Justamente aí estava o obsceno. Depois saía toda corada, pisando na ponta dos pés e rindo um risinho de virgem (p.67-68).

Após esse pensamento percebe que as coisas estão mudadas, que as meninas não se preocupam mais com virgindade e que fumam, usam cabelos curtos e calças compridas e que os rapazes usam cabelos longos e colares, de forma que uns possam ser confundidos com os outros. As coisas estão mudadas, mas ela — Alzira, não consegue fugir da idéia pré-concebida que faz de si mesma, para si e para os outros, encarnando uma personalidade e um papel pelo qual é reconhecida. E então vinha “a dor que sentia de ser assim como era” (p.68). Era domingo, “dia de tantas coisas diferentes dos outros dias que ela conteve a respiração, abalada no que estivera construindo e preparando para um dia que não seria mais” (p.68). Ia fazer o seu papel, esperar a empregada, “mandar as cortinas para a lavanderia, fazer café” (p.68). Mas era domingo e então, quem era ela? O espelho do banheiro “refletia um rosto amassado de pessoa em desordem interna e externa” (p.69). Ao voltar para o quarto e sentar-

se ao lado do marido que ainda dorme, sem saber o que fazer e evitando qualquer gesto pela lembrança da discussão da noite anterior, de repente percebe seu olhar fixo nela. Surpreendida lhe diz que é domingo e ele apenas concorda. Assim, percebe que queria que ele dissesse seu nome³ bem devagar, mas que talvez ele nem lembrasse mais do seu nome, o que mostra que a relação entre os dois se tornou apenas contratual. Ao deslocar-se de seu papel e da relação com o outro que este implica, percebe a artificialidade do contato com o marido e seu desejo de encontro além do contrato. Alzira está perdida, pois o outro só a reconhece no seu papel. Mas fora disso há o verdadeiro encontro, que só acontece no desencontro, na busca e no desejo que ele repercute.

Da mesma forma, no conto *Linda, uma história horrível*, também atuam na narrativa outros personagens além do narrador. Estes outros são: sua mãe e a cadela Linda. O enredo da narrativa está no contato que se estabelece quando o narrador vai visitar a mãe. Ambos personagens mantêm certa distância em relação ao outro e não conseguem ir além desta postura fria, embora a narrativa deixe transparecer que o contato devia ser mais profundo devido à ligação familiar que os enlaça. A mãe recebe o filho no “seu velho jeito azedo” que só agora ele compreende e traduz como a sua forma de demonstrar saudade. O filho a abraça, “desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos” (ABREU, 2005b, p.21).

Após entrar na casa, explicando que chegou sem avisar porque a mãe não tem telefone, pergunta a idade da cadela — Linda, pois sabe que “esse era o melhor jeito de chegar ao fundo: pelos caminhos transversos, pelas perguntas banais. Por trás do jeito azedo, das flores roxas do robe” (p.22). Por trás das perguntas e respostas banais ele via sua mãe: velha, cabelos brancos, dedos amarelados pelo fumo, mais lenta e com as costas curvas, cheia de manchas escuras — ceratose, mas com o “mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído e forçando-o a sentar” (p.22). Por trás da conversa banal ela também via seu filho: perdeu o cabelo, está com uma tosse de cachorro. Por isso ela fala das doenças novas que ouviu falar que andam por aí, mas ele não consegue contar nada. E seguem conversando de forma fria e artificial. Não há compreensão profunda pelas palavras ditas e não há toque, a mão da mãe quase toca na dele, mas se retrai. Seguem falando e ela pergunta por Beto, que conheceu quando foi visitar o filho e este lhe diz que já faz um bom tempo que não se falam mais. Então ela pergunta o porquê e o filho com a voz trêmula lhe diz que é tão difícil e não consegue

³ Aqui, o desejo de ser chamado pelo nome que o personagem — Alzira — revela não se refere à vontade de ser identificado pela categoria nominal, mas à necessidade de ser reconhecido e aceito pelo olhar do marido. O que importa não é o pronunciado, mas a pronúncia, pois envolvida no som lento deste chamado ela se sentiria buscada, pedida, amada.

dizer mais. Mas ela não espera, nem insiste, levanta rápido, “jogando a cadela ao chão como um pano sujo” (p.27), arruma algumas coisas e no intuito de mudar de assunto diz que vai dormir e que o quarto do filho continua igual. Sua atitude demonstra que ela não quer ouvir as confissões mais íntimas do filho, pois não quer pensá-lo como homossexual; aceita o filho, mas não todos os desdobramentos de sua personalidade. Por isso é preciso escolher as palavras, os assuntos, mantê-los superficiais.

No final, o narrador olha a grande mesa na sala, “oito lugares, todos vazios” (p.27) e parado em frente do retrato do avô, “olhos verdes aguados” (p.27) como o seu e de sua mãe percebe também a solidão, lembrando que este morreu sozinho “no meio do campo”, “com um revólver e sua sina” (p.67). Então, ainda na sala, comungando da mesma solidão, tira do bolso a garrafa de uísque, bebe, e “como depois de uma vertigem” encontra-se a “olhar fixamente para o grande espelho da sala” (p.28). “No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança” (p.28). Este homem que é ele, mas que aqui se torna indeterminado para revelar uma solidão que se estende a muitos e não lhe pertence apenas, termina o conto acariciando os nódulos no pescoço e as manchas púrpuras no peito, rosadas como as da cadela — Linda, que ele chama de linda, restituindo-lhe uma espécie de valor.

Os três personagens aparecem no conto com suas fragilidades: o bicho já cego e sarnento, a mãe velha e solitária, o filho doente e só, com seus olhos de menino assustado. E como afirma o narrador, o olhar o outro continha “qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor” (p.27). Mas ele não consegue explicar o sentimento, pois este está sempre mascarado em posturas frias e distantes, cujo contato com o outro é sempre incompleto e artificial. Por isso, sem o abraço de compreensão que se deseja, o que sobra é a solidão. Exposta na carne, como ferida aberta e desprotegida.

Esse conflito que resulta da dificuldade de estabelecer uma relação sólida de amor e afeto com o outro, também está presente nos contos nos quais só há um único personagem, que aqui, não chama explicitamente por ninguém. Um bom exemplo disto é o conto *Domingo*, incluído na coletânea *Inventário do ir-remediável*. Neste, o narrador adota tanto a 3ª pessoa como a 1ª pessoa e assim parece identificar-se com o personagem. Este é um rapaz de “dezoito anos e um metro e oitenta de solidão” (ABREU, 2005a, p.71). Está sozinho no quarto, um tanto entediado e com o maço de cigarros vazio. Do apartamento ao lado escuta um samba que gosta e coincidentemente liga o rádio certinho na estação. A letra melancólica fala de amor e flor, nos dando indícios da personalidade dele através de seus gostos. No

quarto, não sabe ao certo o que fazer, já tentou dormir, mas não consegue e quando abre os olhos “encontra o verde da parede, o azul da colcha: domingo espreitando na moldura da janela” (p.71). Está “reduzido a ele mesmo, miseravelmente, sobre a cama” (p.71). Quando o samba termina desliga o rádio, pois não gosta da música seguinte, um tango argentino, e então pensa em colocar uma música no toca-discos, mas não consegue levantar-se. Nem para pedir um cigarro para o noivo da irmã que deve estar na sala ou ir até o bar comprar. No caminho encontraria outros rapazes, “com o violão, na certa, sentados sobre o motor do fusca” (p.72). Eles lhe convidariam para dar uma volta e não entenderiam que ele não queria porque estava na fossa, “são uns animais, não iriam entender [...] que vezenquando a gente fica triste sem motivo, ou, pior ainda, sem saber sequer se está mesmo triste” (p.72). Então, sem conseguir sair do quarto,

encosta a mão de leve no xadrez do cobertor dobrado a seus pés, o rosto na parede que o acolhe com o sem compromisso de sua impessoalidade, a mão passa sobe e desce e de leve, de leve começa a chorar (p.73).

A análise do conto revela que embora o narrador não busque de forma explícita um outro, é a ausência de compreensão por parte das outras pessoas que gera o conflito. A insensibilidade dos rapazes para entender seus sentimentos; a mãe que vê a sujeira do quarto como preguiça e relaxamento. Por isso sua solidão, voluntária, mas não desejada, já que o choro e a mão tocando de leve no cobertor — espécie de carinho — revelam a desolação do personagem pela falta do contato humano e da compreensão deste.

O desejo de encontro nos textos de Caio F. que resulta na busca constante por um contato mais verdadeiro e profundo com o outro, capaz de permitir ao sujeito uma compreensão de si mesmo que vá além do artificial das máscaras sociais impostas, se produz na dobra oriunda de uma relação de forças, que inclui tanto a subjetividade como aspecto existencial e interior, como os processos de subjetivação, produzidos na interação com o Fora, com o contexto sócio-histórico específico. Isso fica claro ao compreendermos, com Deleuze, que:

o desejo implica, sobretudo a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga. O corpo sem órgãos varia (o da feudalidade não é o mesmo do capitalismo). Se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo

quanto aos das organizações de poder. São precisamente as organizações do corpo, em seu conjunto, que quebrarão o plano da imanência e imporão ao desejo um outro tipo de “plano”, estratificando a cada vez o corpo sem órgãos (DELEUZE, 1994, p. 63).

O fato de as linhas de fuga serem produzidas num corpo sem órgãos, que “é tanto biológico, quanto coletivo e político”, mostra que o ser se individua na dobra, na maneira como uma determinada relação de forças produz a curvatura, posto que a relação com o Fora é inseparável da relação consigo. Como afirmam Deleuze e Guattari, não produzimos um enunciado individual, mas agenciamentos coletivos de enunciação, que não é a voz de uma sociedade, mas de multiplicidades. E como indica Deleuze na citação acima, o desejo implicará a constituição de um corpo sem órgãos, porque não estratificado. Neste passarão as três linhas já referidas, molares, moleculares e de fuga. E é somente neste corpo sem órgãos, cuja organização é substituída por zonas de intensidades e de fluxos, fazendo valer a experimentação e não a interpretação, que a desterritorialização é possível.

Sendo assim, percebe-se que todos os personagens de CFA, que devem ser vistos como personagens-hecceidades, surgem da dobra produzida por uma relação de forças, da qual o contexto sócio-histórico não pode ser excluído. Por isso, mesmo nos textos nos quais o lugar e o momento histórico não estão explicitados, a dificuldade de interação com o outro persiste como obstáculo; desterritorializado apenas no desejo de encontro que seus personagens elucidam. Da mesma forma, se nos voltarmos para os contos nos quais o contexto que ambienta a narrativa está claro, encontraremos a mesma espécie de obstáculo e de conflito: a relação com o outro nunca se dá de forma completa, o que resulta em solidão, insatisfação e muitas vezes agressividade e violência pela perda da humanidade em prol da objetalização do sujeito. Isso pode ser verificado ao retomarmos os contos já analisados cujo contexto ditatorial ou pós-moderno dificultam e muitas vezes impedem um contato mais profundo e verdadeiro entre os personagens.

No capítulo no qual analisei a repercussão da ditadura brasileira na ficção de Caio Fernando Abreu, procurei mostrar que o contexto repressivo que se instalou no país neste período pretendia silenciar não apenas as vozes que se colocavam contra as estratégias do governo, mas toda e qualquer forma de alteridade. Por isso, os ideais de contracultura (que se disseminaram intensamente nesta época, visando mudanças comportamentais capazes de implicar numa relação mais livre e aberta consigo, com o outro e com o mundo) foram sufocados pela ditadura. Sem democracia todo o direito à liberdade de expressão foi vetado e conseqüentemente, calado o discurso das minorias que emergiram neste momento.

O conto *Garopaba mon amour*, cuja análise mostrou a repressão, a brutalidade e a intolerância do governo em relação àqueles que não se adequavam às regras e ao modelo de conduta impostos, também reflete, como consequência disto, a dificuldade de estabelecer com o outro, de forma livre, uma relação de afeto. Ao indicar que neste contexto a liberdade de pensar e de ser foi caçada, a crítica política surge no conto, intrínseca à denúncia de uma subjetividade reprimida, o que dificulta a construção identitária. Antes dos policiais chegarem os personagens se olham “dentro dos olhos esverdeados de mar” e agradecem por ainda estarem “vivos e livres”, mas depois da chegada deles, os olhos se evitam, por “vergonha ou piedade”; são olhos “de criança assustada”. No meio de toda a dor, não só física, mas também psicológica devido à agressão e repressão ao ser que cada um é e está sendo, o narrador deseja “os montes verdes do Siriú, do outro lado da baía” (ABREU, 2007, p.99), ou seja, qualquer outro lugar que não o seu próprio país, onde é o estrangeiro, o rejeitado. Ele deseja, “estar outra vez tão perto das pessoas que não ser si-mesmo, e sim o ser dos outros” (p.99); deseja assim, a compreensão, o toque, o encontro sem barreiras.

Além disso, ao longo da narrativa, o mar — vasto e profundo — se personifica na imagem de um outro entre eles, um homem, e mostra a impossibilidade de se relacionar de forma verdadeira num espaço em que a emancipação sexual é vetada e o amor visto como sujeira. O encontro com Mar não é possível neste contexto, como revela o narrador na imagem de um momento em que este vem correndo com os braços estendidos em direção a ele, que também está “com os braços abertos”, nas “pedras de um tempo morto e mais limpo” (p.96). Ele imagina este momento, quando seus rostos afundariam “nos ombros um do outro” (p.97), sem dizer nada, porque não era preciso, mas quando os olhos se encontram, a mão do policial fecha-se sobre o seu ombro “e tudo estava perdido outra vez” (p.98). Não há mais como encontrar Mar, a não ser em seu desejo e em sua voz. Em alguns trechos o narrador se dirige a esse outro para dizer que agora não é mais possível:

ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne (p.98-99).

Por fim: “os olhos secos. Não encontraria Mar. Não choraria. Vai entendendo cada vez mais” (p.101). A violência que reflete na violência, na solidão, na impossibilidade do encontro. Sente vontade de dizer ao pai, mas não, melhor que este morra “acreditando na justiça e na lei suja dos homens” (p.101), pois a dor que envolve o narrador-personagem surge

da consciência de que nunca será possível estabelecer uma relação sólida e limpa num contexto que reprime e amordaça o diferente. Num contexto em que o respeito ao outro está morto, matando a possibilidade do ser de buscar-se a si mesmo, de encontrar, aceitar e ser aceito pelo outro. Num contexto em que a violência assassina brutalmente o humano no homem⁴.

No conto *Os sobreviventes*, que como analisei não reflete o momento, mas os resquícios do período ditatorial brasileiro, há dois personagens. Ambos não conseguiram relacionar-se no passado e continuam solitários. Mas o desejo de encontrar alguém com quem possam compartilhar suas vidas é elucidado na narrativa. Ela deseja que ele lhe mande um cartão de Sri Lamka “contando qualquer coisa como ontem à noite [...] sem planejar nada, de repente, por acaso, encontrei um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que.” (ABREU, 1987, p.18). Também “enche a cara sozinha aos sábados esperando o telefone tocar e nunca toca” (p.18). Os dois personagens estão insatisfeitos, o que fica claro na partida de um e no desabafo depressivo do outro. Mas enquanto um deles apresenta a esperança ao buscar outro lugar para viver, o outro insiste em revelar sua fragilidade e desolação, como se toda a busca fosse inútil quando as tentativas se perdem no não compartilhar, porque justamente o porto que buscam é essa doação, o crescimento oriundo do contato. No entanto, no final do conto, mesmo em meio a sua desolação, a personagem feminina deseja ao outro uma grande fé e pede que este lhe deseje também uma coisa bem bonita, que lhe faça acreditar em tudo e em todos de novo. Dessa forma, mostra que a busca é infinita, pois a identidade que segue processual precisa do olhar do outro para compreender a expansão constante de sua própria humanidade e esse outro, por enquanto, habita apenas o desejo. Então, eles se movem; nos movemos.

A busca pelo estabelecimento de uma relação verdadeira com o outro é dificultada pelo regime autoritário, pois neste a subjetividade é sufocada e impedida de singularizar-se. Da mesma forma, no contexto pós-moderno o conflito se faz presente, posto que as trocas inter-humanas são numerosas, mas superficiais, o que aumenta a importância da aparência devido à rapidez do contato. Os indivíduos não se olham uns aos outros além da função que cada um exerce e por isso, as relações humanas acabam sendo mediatizadas por imagens, contaminadas pela representação. Nesse contexto, a individualidade é exacerbada, o coletivo cede lugar ao individual, mas a liberdade é reduzida a opção de consumo. Assim, a subjetividade também é sufocada e o diferenciar-se não equivale a singularizar-se, posto que

⁴ A agressividade pela intolerância em relação ao diferente também aparece, por exemplo, no conto *Terça-feira gorda*, embora não seja praticada por oficiais do governo.

não nos construímos, mas compramos uma personalidade. Não nos encontramos na metamorfose movente, mas na substituição constante de maneiras de ser dadas *a priori*. Sendo assim, o contato com outro é sempre artificial, não o vemos nem conseguimos nos reconhecer nos seus olhos. Essa carência de uma verdadeira troca intersubjetiva resulta em solidão e insatisfação, pois o outro não nos compreende além das imagens e sabemos que não podemos ser reduzidos a elas. Nesse contexto, a espécie de troca não sustenta nossa subjetividade, por isso a necessidade de buscar um contato mais profundo com o outro.

No capítulo no qual analisei a repercussão do contexto pós-moderno na ficção de Caio F., a análise dos contos escolhidos para trabalhar esta questão exigiu que fosse mencionado o conflito gerado pela dificuldade de estabelecer uma relação de compreensão real com o outro. Ao voltarmos para os contos analisados percebemos que esse conflito se desdobra em algumas direções que não se excluem, mas focalizam distintas problemáticas. No conto *Aconteceu na praça XV*, o narrador-personagem se reconhece como mais um anônimo na multidão e nesta solidão revela a necessidade que sente de compartilhar sua luta diária com alguém, de que alguém o compreenda além da aparência mecânica de um simples passante, pois sabe que em todos aqueles, há sentimentos que fogem da imagem na qual estão encerrados. Medo, fragilidades, força, tentativas, nele e nos outros. Somente no momento em que encontra o outro personagem a complexidade que compõe o humano e ultrapassa as máscaras, já reconhecida por ele, passa a ser elucidada. O encontro entre os dois é breve, mas mostra a necessidade de olhar o outro de forma mais profunda, de compreendê-lo além dos estereótipos, pois estes não são suficientes para sustentar uma identidade processual, cuja dimensão temporal não pode ser excluída⁵. O ser está na dobra produzida no movimento, no contato e cresce na medida em que se comunica com o outro. Porém, a comunicação deve ultrapassar as relações superficiais recorrentes no contexto contemporâneo de forma a permitir que o sujeito escape da redução imposta e possa singularizar-se, sendo por isso que o personagem revela o desejo de um encontro mais profundo e verdadeiro com o outro.

No conto *Itinerário* o conflito não se projeta para fora, no desejo de estabelecer uma relação sólida de afeto, mas se produz no interior do personagem que sente dificuldade em se aceitar com suas zonas desconhecidas, pois se sente reprimido pelo olhar do outro que espera poder enquadrá-lo numa imagem pessoal catalogada. Precisa tomar consciência de si, mas sente medo de arriscar compreender-se além da representação imagética que o envolve e que, fixa e objetalizada, lhe dá segurança frente aos outros e a si mesmo. Sabe que escolheu as

⁵ Note que os personagens são caracterizados na dinâmica temporal: se reconhecem também e principalmente, já que estão separados há um bom tempo, nas lembranças passadas.

porções de si que lhe eram convenientes, mas outras zonas suas, abafadas, acabam vindo à tona e se agitam no seu interior. Por isso ele se pergunta se não seriam as porções esquecidas, “que agora se movimentam revoltadas, pedindo passagem em gritos mudos, na ânsia de transcender limites, violentar fronteiras, arrebatando para a manhã de sol” (ABREU, 2005a, p.63). Para ele, “o tremular da chama” interior “é um aceno, um convite para chegar à verdade última e ínfima de cada coisa” (p.63). Mas não tem coragem, suas verdades lhe bastam, “mesmo sendo mentiras” (p.65). “Compreende que faz-se necessário avançar. Mas tudo impede o avanço. E dói” (p.64). Dessa forma, percebemos que ele aceita ser reconhecido pela aparência, o que não é um reconhecimento verdadeiro, mas ilusão. E sendo assim, não transcende. Por isso, da personalidade aprisionada surge o conflito. Não é possível singularizar-se se o contato com o outro é mediatizado por imagens, se este nos dirige um olhar supérfluo e nos obriga a esconder até mesmo de nós mesmos, o que em nós foge da padronização e pede para acontecer.

Além disso, a frustração, o vazio e a solidão que surgem da impossibilidade de estabelecer com o outro uma relação que ultrapasse o superficial e permita ao sujeito se reconhecer neste olhar além dos rótulos nos quais é visto, também resultam muitas vezes na diminuição ou perda do humano no homem, como analisei no conto *Creme de alface*, no qual o personagem espanca sem piedade a menina que lhe pede ajuda. Também pode resultar em suicídio, como elucida o personagem do segundo pequeno conto de *Metâmeros*, ao lembrar que antes de se suicidar Julia grafitou “em spray rosa-choque no lado de fora da porta da cozinha, alguma coisa em espanhol, alguma coisa amarga, alguma coisa assim: *no se puede vivir sin amor*” (ABREU, 2002, p.223). E muitas vezes em loucura, como podemos observar em *Uma história de borboletas*. Neste conto, o narrador comunica no início que André enlouqueceu e “acha um pouco arrogante [...] dizer isso assim — enlouqueceu” (ABREU, 2007, p.102), pois não está seguro nem de sua própria sanidade nem da capacidade de julgar a sanidade dos outros, o que torna a corda bamba entre a loucura e a lucidez um fato comum que pode envolver qualquer pessoa. Ele leva André para o hospício, pois não tem dinheiro para pagar uma clínica, mas sente medo de um dia voltar para vê-lo e encontrá-lo como os outros que estavam lá: “feio, sujo, desdentado, a roupa listradinha encardida e fedendo” (p.105). Dessa forma, ao revelar as condições dos pacientes neste lugar, surge a crítica à precariedade encontrada nos hospícios.

André enlouqueceu porque seu olhar se tornou diferente, olhava para as pessoas “como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse” (p.105). De seus cabelos tirava borboletas, símbolos da sua transformação. No

caminho para a casa, o narrador percebe que seu olhar também se transforma e passa a olhar as pessoas da mesma forma que André, elas “eram bichos brancos e sujos. Quando as transpassava via o que tinha sido antes delas — e o que tinha sido antes delas era uma coisa sem cor nem forma” (p.105). Eram corpos sem órgãos, não segmentados, “matéria igual à energia” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.13). Mas esse “branco e liso” o assustava “e, quando tentava voltar atrás, começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas, e isso era ainda mais terrível” (p.105). Por isso acrescenta: “a maldição cairia sobre mim: ninguém me perdoaria jamais se soubesse que eu ousara” (p.105). A regra era ver de acordo com a imagem na qual cada um estava encerrado e sendo assim, ao chegar na casa vazia sem André o narrador também passa a ser considerado louco e levado para o hospício pelo vizinhos. No táxi tenta sugerir a clínica, mas sabe “que eles não admitiriam: quem havia visto o que eu vira não merecia perdão” (p. 105). Além disso, ele também “tinha desaprendido completamente a sua linguagem [...] e, embora com algum esforço conseguisse talvez recuperá-la, não valia a pena, era tão mentirosa, tão cheia de equívocos, cada palavra querendo dizer várias coisas em outras dimensões” (p.109). Os dois são considerados loucos porque sua visão se opõe à organização e como aponta Deleuze e Guattari “você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.22). Ambos são considerados loucos, mas também enlouquecem, porque não conseguem “guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.23). É preciso construir um corpo sem órgãos, substituir a interpretação pela experimentação, desarticular, só que “não se atinge o CsO e o plano de consistência desestratificando grosseiramente” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.23). Como afirmam os autores:

pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas razões de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.23).

Os personagens falham. Talvez no fundo desistam, como verificamos nas palavras do narrador que pensa não valer a pena recuperar a linguagem. No entanto, o final negativo do conto aponta para o fato de que no contexto contemporâneo, cuja aparência é exacerbada, escapar à rostificação é extremamente difícil. Por isso, nele, podemos visualizar o alerta de

Deleuze e Guattari de que é preciso ter prudência ao escapar dos pontos de subjetivação que nos fixam na realidade dominante, pois ao contrário podemos destruir o corpo sem órgãos antes mesmo de o termos produzido.

Como vimos ao longo deste capítulo, tanto nos contos nos quais o contexto é expresso claramente como naqueles nos quais isso não ocorre, os personagens apresentam o mesmo arcabouço psicológico: se sentem incompletos, vazios, solitários. Essas características são próprias dos personagens, mas inseparáveis do contexto no qual se movem, residindo nisto a importância de analisar a repercussão deste nos contos de Caio Fernando Abreu. Tanto o contexto ditatorial brasileiro como o pós-moderno se configuram de tal forma que reprimem a subjetividade e a impedem de se singularizar. Neles, a relação com o outro é limitada, impedida ou se torna artificial, e como o sujeito precisa deste contato para sustentar sua própria subjetividade surge o conflito. Não é possível se reconhecer na imagem estereotipada que o olhar do outro lhe dirige, nem numa interação que o força a esconder de si mesmo a infinidade de regiões que o habita. Por isso, os personagens geralmente se movem pelo desejo de estabelecer com o outro um contato mais profundo. Desejo que, como pudemos observar, aparece tanto na temática quanto na própria tessitura do texto, revelando a importância de observar este conflito no intuito de compreender melhor a ficção de Caio F. Como já mencionei a busca infinita e impossível de se reconhecer no e pelo olhar do outro é uma constante em seus contos e quando parece cessar, na verdade revela as faces mais escuras resultantes do conflito: o suicídio, a loucura e a violência.

Num contexto no qual a subjetividade é reprimida e o sujeito objetalizado, o outro é o elo que faz com que este se sinta conectado com sua própria humanidade. Só no contato crescemos, evoluímos. Mas é preciso que haja liberdade, que o contato seja mais profundo, que sejamos capazes de aceitar nos outros e em nós mesmos o que ainda é desconhecido, mas pede para acontecer. Só assim poderemos alargar o nosso modo de ser, produzir uma singularização existencial, que em contato com o que nos cerca possa desterritorializar o território existente. A realidade dominante só pode ser desarticulada num contato mais verdadeiro que permita o crescimento, e conseqüentemente, na aceitação de outras zonas nossas e dos outros, que ultrapassem o modelo de representação dado *a priori* e que visa à homogeneização, pois como afirmam Félix Guattari e Sueli Rolnik:

a democracia talvez se expresse em nível das grandes organizações políticas e sociais; mas ela só se consolida, só ganha consistência, se existir no nível da subjetividade dos indivíduos e dos grupos, em todos esses níveis moleculares, novas atitudes, novas sensibilidades, novas práxis, que

impeçam a volta de velhas estruturas (GUATTARI & ROLNIK, 2007, p. 157).

Ao fazer passar no desencontro o desejo e a necessidade de encontro, os contos de CFA traçam linhas de fuga que permitem desterritorializar o território existente, apontando para novas formas de relacionamento consigo, com o mundo e com os outros. É traçando na escrita o devir entre o que é imposto e o que está em via de se tornar, que seus contos produzem o grito de alarme ao lado da sentença de morte que a palavra de ordem sempre implica⁶. Por isso, a fuga “age e cria”. Seus personagens podem ser vistos como os visionários indicados por Deleuze e Guattari: percebem o intolerável em uma situação e abrem assim um novo campo de possíveis, porque as linhas de fuga não são traçadas na identidade, mas no acontecimento.

De acordo com a filosofia deleuziana-guattariana, todo o devir é revolucionário, é linha de fuga, que permite escapar à representação dominante, produzindo na escrita uma “variação contínua” que traça na própria língua “uma espécie de língua estrangeira”. Seguindo esta idéia e reconhecendo que os personagens caiofernandianos são personagens-hecceidades que se produzem na dobra produzida num corpo sem órgãos, no qual se agitam uma relação de forças, compreende-se que seus contos podem e devem ser vistos como máquinas de guerra. Como neles, a imagem clássica de sujeito universal é substituída pela de pensamento-acontecimento, no qual o exterior é inseparável do interior, o movimento que se processa em seus contos inclui a interpenetração do dentro e do fora, podendo por isso colocar-se contra o aparelho de Estado. No trajeto, na metamorfose movente que cada conto produz, são traçadas linhas de fuga, linhas criativas, que elucidam o desejo e a necessidade de encontro no desencontro, criticando assim as (im)possibilidades⁷ de relacionamento que se processam nos contextos já elucidados e que se apóiam no sistema dominante. A escrita de Caio invoca um “povo que falta”, pois nos seus contos se produzem agenciamentos coletivos de enunciação que fazem passar as vozes de muitos nesse um que enuncia. O desejo de encontro não habita unicamente os personagens de CFA, posto que há neles a percepção de uma nova possibilidade que pede para acontecer. A possibilidade de encontro, que no

⁶ Sobre esta questão ver: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. II.

⁷ A palavra foi escrita dessa forma para indicar que a possibilidade de relacionamento nos contextos — ditatorial e pós-moderno — incluem inevitavelmente a impossibilidade, como os contos de Caio nos mostraram.

contexto analisado se tornou impossível. A possibilidade de encontro⁸, para que o humano no homem não desista de acontecer.

Então por fim, sobra a pergunta: a procura pelo outro que podemos observar nos contos de Caio é uma procura ir-remediável?

Acredito que o próprio escritor ao substituir o título inicial de seu livro *Inventário do irremediável* por *Inventário do ir-remediável* já indicou uma espécie de resposta para a pergunta que levantei. Ao traçar linhas de fuga na escrita; o devir que se produz nos seus contos, cujo desejo de encontro está imbricado no desencontro, é sim, devir revolucionário. É máquina de guerra, que se coloca contra o sistema dominante, apontando para novas formas de ser e de estar no mundo. Ao revelar a possibilidade de encontro na impossibilidade deste nos contextos mencionados, a literatura de Caio F. cria aberturas dentro e fora do espaço ficcional. É ato transgressivo que acaba por invocar um povo que falta.

Sendo assim, como Caio já havia indicado, a procura deixa de ser irremediável para se tornar ir-remediável, encontrada nas fugas criativas da linguagem, no paradoxo, no devir. Acredito nisto, porque quando o escritor coloca a pergunta que justifica sua alteração no título: um trajeto que pode ser consertado? a idéia de Deleuze de que “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p.14) é iluminada e o literário aparece como possibilidade de indicar transformações necessárias no interior dos indivíduos e no seio do campo social no qual se movimentam, atuando como um novo paradigma. A resposta de Caio é uma pergunta, porque nem a crítica que se produz em seus textos é direta nem a mudança que eles podem indicar é fixa. Seus textos não estão fechados, ao contrário, indicam aberturas, pois como aponta Paul Ricoeur:

O texto é como uma partitura musical e o leitor como o maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou (RICOEUR, 1987, p.87).

Por isso, eu, como leitora de Caio, optei por esta resposta que se faz na pergunta feita por ele: um trajeto que pode ser consertado? Agora, também me pergunto. Mas só o tempo dirá. O tempo de Aion, capaz de fundir as dimensões temporais e escapar do espaço para nos

⁸ Em alguns contos de Caio, como *Aqueles dois* (já analisado) e *Depois de Agosto*, a possibilidade de encontro se efetua no texto, pois nestes os personagens conseguem ultrapassar as barreiras de preconceito que dificultam o estabelecimento de uma relação de afeto e o encontro ultrapassa o desejo visível na enunciação e se processa também no enunciado.

lembrar, como nos contos de CFA, que sim, é necessário tentar. O outro nos pede; o outro em nós nos exige.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Maria Adelaide Amaral*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Marcelo Pen*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Limite Branco*. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Morangos mofados*. 8ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

_____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BADIOU, Alain. *Da vida como nome do ser*. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Nelson Luís. *“Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. 2008, 401p. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999a.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BECK, Ulrich. *A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva*. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BIZELLO, Aline Azeredo. *Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil*. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4824/2742>. Acesso em: 24 mai. 2010.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia, 2003. Disponível em http://www.arq.ufsc.br/esteticadaarquitectura/debord_sociedade_do_espetaculo.pdf. Acesso em: 22 jun. 2010.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 5ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papiros, 2009.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Désir et plaisir*. *Magazine Littéraire* n° 325, Oct. 1994. Paris: pp. 57-65.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a. Vol. 1.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b. Vol. 2.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol. 3.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. Vol. 4.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbrat e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. Vol. 5.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu/Paula Dip. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. *Alice e o camaleão*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. — São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GINZBURG, Jaime. *Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_jg.pdf. Acesso em: 14 abr. 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopez Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEIDDEGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Depois do poemão*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.

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

LOPEZ, Luís Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.). *Antologia Crítica do Conto Gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

MENDES, José Manuel Oliveira. O desafio das identidades. In: SANTOS, Boaventura e Souza (org). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

OROPEZA, Renato Prada. *Los elementos pragmáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario*, *Semiosis*, 1985, núms. 14/15, 3-35. Semiótica, Pragmática y Análisis del Discurso.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. In: ALLIEZ, Eric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social*. Revista Letras, Curitiba, n.62, p.61-77. Jan/abr.2004. Editora UFPR.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

ROLNIK, Sueli. *Esquizoanálise e antropofagia*. In: ALLIEZ, Eric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.

TELLES, Lygia Fagundes. *Prefácio*. In: ABREU, Caio. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *A falta de ar; Da ilusão do poder; O vazio cultural*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

VIDAL, Eduardo A. *Heterogeneidade Deleuze-Lacan*. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

WIRTH, Louis. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)*. In: ALLIEZ, Eric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.