

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NOS ESCRITOS DE CAIO
FERNANDO ABREU E DE REINALDO ARENAS:
TRAÇADOS DE UM ENCONTRO (POR VIR)**

TESE DE DOUTORADO

Gabrielle da Silva Forster

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NOS ESCRITOS DE CAIO
FERNANDO ABREU E DE REINALDO ARENAS: TRAÇADOS
DE UM ENCONTRO (POR VIR)**

Gabrielle da Silva Forster

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como
requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Silva Forster, Gabrielle
Devir-revolucionário nos escritos de Caio Fernando
Abreu e de Reinaldo Arenas: traçados de um encontro (por
vir) / Gabrielle da Silva Forster.-2015.
218 p.; 30cm

Orientadora: Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2015

1. Literatura 2. Caio Fernando Abreu 3. Reinaldo
Arenas 4. Devir-revolucionário I. Lenz Vianna da Silva,
Vera Lúcia II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NOS ESCRITOS DE CAIO FERNANDO
ABREU E DE REINALDO ARENAS: TRAÇADOS DE UM ENCONTRO
(POR VIR)**

elaborada por
Gabrielle da Silva Forster

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva, Dr.

(Presidente/Orientador)

Alessandra Leila Borges Gomes – Álex Leilla, Dr. (UEFS)

Márcia Ivana de Lima e Silva, Dr. (UFRGS)

Vera Elizabeth Prola Farias, Dr. (UNIFRA)

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 06 de fevereiro de 2015

AGRADECIMENTOS

Àqueles que vêm plantando sementes em mim e à vida que me permite regá-las, enquanto espalho outras, vislumbrando mais sementes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

E às professoras Vera Lúcia Lenz e Paqui Nogueiro pelas portas que abriram à minha pesquisa e pela oportunidade de novos caminhos trilhados.

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NOS ESCRITOS DE CAIO FERNANDO ABREU E DE REINALDO ARENAS: TRAÇADOS DE UM ENCONTRO (POR VIR)

AUTORA: GABRIELLE DA SILVA FORSTER
ORIENTADORA: VERA LÚCIA LENZ VIANNA DA SILVA
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 06 de fevereiro de 2015.

Leitura dialógica estabelecida entre escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas que, pautada na dimensão vitalista potencializada em seus textos, visa articular a circulação do desassossego com o caráter resistente que o vislumbre de novas possibilidades existenciais e relacionais abre dentro e fora do espaço ficcional. Para tanto – e apoiada, sobretudo, nas conexões entre a maleabilidade da dobra foucaultiana, a redivisão do sensível engendrada pela dimensão política da arte conforme concebe Rancière e o impulso nômade da noção de máquina de guerra deleuzo-guattariana – buscou-se perscrutar transgressões, no que tange ao conteúdo e à forma, ativadas tanto na literatura areniana quanto na caiofernandiana. Com o percurso, delineou-se que o devir-revolucionário engendrado no (e pelo) *corpus* ficcional ultrapassava o embate entre posições antagônicas, visível na postura crítica das obras selecionadas em relação ao contexto de produção das mesmas, para suscitar uma transformação afetiva enquanto possível desclassificador de formas-de-vida que se mostram insuficientes, forçando, em consequência, à reinvenção. Por diferentes estratégias estéticas as ficções estudadas vazam focos obstrutores em um deslize que se estende a um reclamado por vir: inacabado e inoperante, germen de uma inusitada comunidade, cuja discussão devolve à alteridade sua intrínseca expropriação.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Reinaldo Arenas; Devir-revolucionário.

ABSTRACT

Doctorate Thesis
Post-Graduation Program in Languages
Federal University of Santa Maria

REVOLUTIONARY BECOMING IN THE WRITINGS OF CAIO FERNANDO ABREU AND REINALDO ARENAS: TRACES OF AN ENCOUNTER (TO COME)

AUTHOR: GABRIELLE DA SILVA FORSTER
ADVISOR: VERA LÚCIA LENZ VIANNA DA SILVA
Santa Maria, February 06, 2015.

A dialogic reading between Caio Fernando Abreu and Reinaldo Arenas based on the vitalist and enhanced dimension of their texts is presented here, aiming at articulating a state of uneasiness with the resistant nature that the sight of new existential and relational possibilities opens inside and outside the fictional space. To do so, transgressions as regard the content and form in Arenas' and Abreu's fiction were sought - mainly by following the connections existing among the flexibility of Foucault's 'fold', the new division of the sensible engendered by the political dimension of art in accordance with Ranciere's conception, and the nomad impulse originated by the notion of war machine conceived by Deleuze and Guatarri. Along the trajectory, the revolutionary concept of 'becoming'; forged through and by the fictional *corpus*, overcame the dilemma among antagonistic positions presented by the inherent critical view of the selected works in relation to their context of production. By so doing, it was possible to bring to light a transforming way of feeling: one that may alter the existing forms of life and, ultimately, reinvent them. Through different aesthetic devices, the works of fiction studied deviate obstructing centers to allow a 'becoming' to be forseen: unfinished and inoperative, yet, an embryo for a rare community to be thought of, and its alterity restored from its intrinsic expropriation.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Reinaldo Arenas; Revolutionary 'becoming'.

SUMÁRIO

PRELÚDIO, PARA ENSAIAR O (COM)PASSO	15
LADO A - PEGADAS	23
1. FABULANDO	25
1.1. Procurando K.....	25
1.2. Onde andar� Reinaldo Arenas?	27
2. VIDA, UMA VIDA	31
2.1. <i>Mise en sc�ne</i> : as texturas do corpo	31
2.2. Do autor: um aceno	36
2.3. Devir-vida da obra.....	38
3. CARTOGRAFANDO LINHAS	49
3.1. Linhas duras: a asfixia do molar	49
3.2. O trajeto do (des)encontro na fic�o de Caio Fernando Abreu	51
3.3. Lacunas do (im)possível na obra areniana: o deslizar de uma palavra	62
4. MÁQUINA DE GUERRA: A REVOLU�O MOLECULAR	73
LADO B – TRANSGREDIR/DEVIR	87
5. DISPAROS	89
5.1. Do amor que sangra, ejacula	90
5.2. Escrever para não morrer ou de quando as certezas temblam.....	106
5.3. Sob a face da violência: entre o risco e a resistência	119
6. FRESTAS	143
6.1. Quem narra � um vidente, um ouvidor	147
6.2. Linha de fuga: no tempo das intensidades	167
6.3. � guisa de concluir, uma comunidade.....	186
LADO A LADO: CONSIDERA�ES FINAIS	199
As (in)conclusões desse trabalho	199
Germinar	203
REFERÊNCIAS	207

PRELÚDIO, PARA ENSAIAR O (COM)PASSO

*Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender –
terminaria sendo apenas uma verdade pequena,
do meu tamanho.*

Clarice Lispector

Sobre o trabalho que aqui se apresenta: antes de tudo é preciso mencionar que seu impulso nunca foi apenas acadêmico. Muito mais do que dissecar o *corpus* da pesquisa na tentativa de provar um resultado, sistematizando a transmissão do conhecimento especulado e defendido, buscou-se pôr à prova as literaturas em questão, no sentido de experimentar suas potências de fuga, de seguir a via de acesso que elas abriam em conexão com o vislumbre de uma possibilidade, estimulada por certa inquietação a forçar o pensamento. Por isso, também, sua realização não foi motivada simplesmente pela finalização de uma etapa, mas se viu instigada pelas cartografias¹ que as ficções selecionadas traçavam, descortinando novas paisagens existenciais e relacionais. Assim, nas pegadas de uma transformação afetiva a soar estridente – e à qual lhes convido (com a leitura da presente tese) a igualmente sondar – o caminho da pesquisa se esboçou, tecido nas malhas de um encontro por vir.

Deste, ainda me resta e me revela a impressão do primeiro contato com as obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas. De uma tarde cinzenta, com o chimarrão de sempre a me fazer companhia, perdura o gosto já antigo de *Morangos mofados* a mover fluxos e a agitar percepções; enquanto de uma madrugada a prolongar-se com a leitura ininterrupta de *A velha rosa*, desponta um despertar, que o desassossego suscitado pela obra fez desaguar em um novo amanhecer, escorrendo pelas frestas de uma janela que então se abria. Havia um matiz, um tom vitalista nesses textos a perscrutar novos espaços: um possível para as experiências que alargava o olhar na direção de outras formas de se relacionar, de estar no mundo, de agir e de pensar em consonância com a potência afirmativa da vida em sua dinâmica de mutação e de reinvenção constante. Uma urgência posta em circuito na composição desses escritos, que já circulava nos desconcertos de minha configuração, toda

¹ “Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (ROLNIK, 2011, p.23).

vez que o mal-estar de um encontro impossível, de um viver impossibilitado, me fazia pressentir uma extensão mais maleável para a nossa condição de ser-com, de viver-junto.

Portanto, foi a partir deste vínculo entre literatura e vida que a presente tese começou a se delinear, objetivando sondar se (conforme presumia), e em que sentido, os escritos caiofernandianos e arenianos eram capazes de criar aberturas dentro e fora do espaço ficcional, desarticulando categorias de pensamento recorrentes e ampliando o campo de experiências com a potencialização de novas chances existenciais. Para isso, considerou-se a relação das obras selecionadas – cujo recorte será mencionado posteriormente – com o contexto de produção das mesmas, dada a profusão de marcas, desestabilizadoras e elaboradas esteticamente, que indicavam a articulação das principais problemáticas presentes nas literaturas de ambos os escritores com o desacordo em relação à configuração de tais referentes sócio-históricos, conforme já ponderava a fortuna crítica de suas produções. A partir dessa imbricação, os entraves à livre circulação de fluxos de desejo podiam ser traçados, evidenciando os focos obstrutores de onde vazavam as linhas de resistência na tentativa de redobrar o diagrama de forças, de modo a produzir outro composto: novos modos de subjetivação e de relação interpessoal, visto que é no deslocamento das condições de cada formação histórica que novas variações podem ser experimentadas.

Entretanto, como o propósito desta tese era especular a insurgência de um novo campo de possíveis perceptivos e existenciais, verificar simplesmente o desconforto e a discordância gerados pelos contextos textualizados nos escritos de Abreu e de Arenas se mostrou insuficiente para perscrutar o caráter transgressivo de seus textos, pois era preciso ultrapassar essa constatação para observar em que níveis se produziam os vazamentos, as aberturas desterritorializantes, capazes de desarticular concepções vigentes demasiado rígidas e apontar na direção de novos sentidos e conexões que permitissem a afirmação de potências mais positivas e ativas na esfera do conviver. Em outras palavras, o aspecto revolucionário buscado no *corpus* ficcional selecionado não residia na releitura crítica de determinadas estruturas sociais, mas na potência de afastamento dos parâmetros instituídos que elas podiam engendrar.

Por isso, para pensar as estratégias de resistência viabilizadas pela ficção de ambos os escritores, recorreu-se à intersecção arte/política conforme a concebe Jacques Rancière, ou seja, não como um ato que supõe engajamento a uma causa ou denúncia social, mas como uma atividade que desestabiliza as ordens articuladas, ao reconfigurar o campo do sensível através do desentendimento suscitado pela inserção de uma percepção distinta que intervém nas divisões vigentes, tornando visível o que antes não tinha lugar no comum partilhado.

Logo, foi nas pegadas dessa forma de ruptura que se buscou traçar a incidência de um devir-revolucionário nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, considerando que a referida noção política de arte se vincula à concepção de máquina de guerra proposta por Deleuze e Guattari, pois esta, ao invés de sugerir militância através de um embate direto entre posições antagônicas – segundo aponta à primeira vista a descrição belicosa – se vincula ao nomadismo como forma de pensar e de resistir. É ao devir e ao dissenso que o referido conceito alude, engendrando através do movimento e da variação a possibilidade de produzir abalos nos mecanismos de poder, ao deslocar um conjunto de regras perante as quais se configuram as relações e as identificações, experimentando novos agenciamentos.

Devido ao caráter vitalista vislumbrado no *corpus* da pesquisa e ao reconhecer, com Foucault, que na dobra, na prega do si, fulgura a possibilidade de contornar o intolerável, redobrando as relações de forças para afirmar novas potências, considerou-se a imbricação vida/obra/contexto explorada nos escritos caiofernandianos e arenianos para poder posteriormente pensar os aspectos transgressivos de seus textos. Da relação intrínseca entre o literário e o vivido constante na literatura de ambos os escritores – e em consequência, outra vertente comum de abordagem dos seus textos – era possível observar a postura crítica de suas ficções em relação ao contexto de produção das mesmas. Mas também considerar, no jogo autoficcional elaborado na composição estética de ambos os escritores, o motor inicial de um devir-revolucionário, que por meio da proposta mutante de um tornar-se outro afirmava o movimento e a criação, à medida que apostava na fabulação de novas possibilidades existenciais, aludindo, assim, à necessidade de se reinventar constantemente para potencializar o novo e escapar ao que enclausura as oportunidades.

À vista disso, e com o intuito de explorar as rupturas produzidas nas literaturas aqui analisadas, partiu-se de marcas de desassossego vinculadas a determinadas temáticas recorrentes na ficção de ambos os escritores que perturbam os personagens, causando, em consequência, constante inquietação no leitor, pois estas sugeriam urgência em reconsiderar as experiências relacionais e os modos de subjetivação propostos, entrevedo com a instabilidade gerada um novo horizonte para a vida em seus encontros. Logo, ao constatar que o desconforto suscitado no âmbito do enunciado se transforma em estranhamento no sistema ficcional pelo viés de uma tessitura discursiva que foge das convenções literárias tradicionais, desviando-se do modelo lógico e linear, buscou-se igualmente observar a capacidade de resistência viabilizada pelas transgressões formais, reconhecendo na esteira do pensamento deleuzo-guattariano a importância de um devir minoritário da língua na invocação de um

povo por vir, de uma comunidade ausente e inconfessável: possibilidade daquela divergente forma de encontro, vislumbrada e seguida aqui.

Para traçá-la, e convocá-la no desenvolvimento dessa investigação convidativa, dividi a presente tese em duas partes, ou melhor, em dois lados, lembrando com isso as faces de uma mesma página, de um mesmo disco ou as margens de um rio, conectados pelo que se ativa *entre* um ponto/um intervalo/um ângulo e outro, visando esboçar não um conjunto em frações, mas um bloco de interconexões constantes e rizomáticas. No primeiro, intitulado “Pegadas”, busquei tecer cruzamentos entre os escritos arenianos e caiofernandianos, observando tanto a dimensão vital de seus textos, a partir da intersecção entre vida e obra constante na literatura de ambos os escritores, quanto os focos obstrutores de onde partiam fluxos de resistência, para, então, expor os operadores de leitura utilizados para a análise do caráter revolucionário de suas ficções.

Apoiada na heterogeneidade de um rizoma² e motivada desde sempre pela visão de um encontro por vir, inaugurei a tese permitindo-me entrar na ficção com ficção, fazendo ecoar a voz de Reinaldo Arenas pelo viés das linhas escritas por Caio Fernando Abreu, na novela “Bem longe de Marienbad” e na crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, para fabular um encontro impossível que a literatura pode reverberar. Assim, do mistério que despontava na relação entre os dois textos citados, passei à primeira conexão entre os escritos de ambos os escritores estudados passível de ser detectada pela análise crítica de suas produções, e que, por sua vez, apontava para o caráter vitalista observado no *corpus* da pesquisa. Neste capítulo, agrupado com o título “Vida, uma vida”, a partir da diluição das fronteiras entre o fictício e o vivido, pôde-se delinear a abertura de um possível existencial em seus textos e observar como eles eram capazes de potencializar essa dinâmica e vinculá-la à projeção de formas de vida mais amplas e ativas, respondendo ao intolerável.

A seguir, para observar o que sufocava o movimento vital dos referidos escritos, me dediquei a “Cartografando linhas”, detectar os principais geradores de desconforto, dos quais partiam os fluxos mutantes, apontando para novos modos de subjetivação e de relação. Para tanto, considerei o conteúdo social das obras, investigando a repercussão do contexto cubano pré e/ou pós-revolucionário na configuração dos personagens de Arenas e explorando a relação da ficção de Abreu com o período da ditadura militar brasileira e com as formas de organização urbanas contemporâneas. Além disso, a análise abarcou o viés homotextual

² “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo [...] diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.15).

presente na literatura dos dois escritores, como forma de também sondar a maneira como seus personagens eram previstos, controlados, significados.

Por fim, antes de passar à apreciação das rupturas estéticas elaboradas na tessitura do *corpus* ficcional, se fez necessário explicar a concepção de política à qual recorreria para pensar o caráter subversivo de ditos escritos. Nesse sentido, utilizei como aporte teórico reflexões de Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault, que me permitiram fugir da concepção tradicional de arte revolucionária para compreender a revolução literária não como engajamento e militância, mas como um novo modo de pensar, de agir e até mesmo de amar, já que a redivisão do sensível sugerida enquanto atividade desestabilizadora pode pôr em xeque qualquer uma de nossas referências, ampliando o campo perceptivo e, por sua vez, alargando as possibilidades de afeto.

Já ao Lado B, denominado “Transgredir/devir”, reservei o caráter inovador e experimental dos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas – conforme sugere o termo e como ocorre com o *B-side* de alguns discos, destinado às faixas menos tocadas – pois o interesse aqui se voltou para distintas maneiras mediante as quais suas ficções eram capazes de viabilizar um olhar alternativo, inusitado e diferenciado sobre o edificado nas condicionantes sociais figuradas, escapando das significações e dos paradigmas correntes ao produzir focos de instabilidade e de variação que, vulneráveis e moventes, poderiam desarticular a segurança de papéis, rostos, divisões e contatos. Dividindo a reflexão em dois capítulos, tratei primeiramente dos “Disparos”, referentes ao mal-estar suscitado no universo ficcional e estendido ao âmbito da recepção; a partir da elaboração de três temas (homocultura, morte e violência) que, conflituosos e constantes na produção de ambos os escritores, funcionam como gritos de alarme a sugerir urgência em reconsiderar parâmetros de percepção e de relação validadas, impulsionando, pelo viés do desentendimento, à busca de novas dobras subjetivas e de contatos mais saudáveis e compreensivos com o outro.

Enquanto na segunda parte, denominada “Frestas”, devido à possibilidade de escavar aberturas – lacunas reflexivas na tessitura dos textos –, considerei determinadas transgressões formais desenvolvidas nas ficções caiofernandianas e arenianas, observando que essas, ao deslocar os moldes literários tradicionais, criavam espaços de resistência de onde vazavam linhas de fuga, delineando coordenadas para a experimentação de uma nova sensibilidade: via de acesso ao outro, reclamada e inusitada. Por conseguinte, com elas chegou-se à noção peculiar de comunidade, pensada na esteira das considerações de Jean Luc-Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Georges Bataille e Roberto Esposito, a partir das quais a compreensão corriqueira do termo é desarticulada com o intuito de superar o vínculo

atributivo e excludente sob o qual é formulado e propor, em detrimento, um contato da alçada do devir e do contágio, que expropria os participantes, extraviando-os no caminho de uma ética da alteridade. A partir disso, seguem as considerações finais do trabalho, denominadas “Lado a Lado” e nas quais, além de uma breve retomada da discussão proposta, também buscamos germinar o percurso aqui traçado.

Agora, antes de dar passagem ao percurso aqui esboçado, é preciso explicar a seleção do *corpus* ficcional da tese, para que a opção por algumas obras em detrimento de outras não pareça uma escolha aleatória, mas também não indique um fechamento. Embora acredite que o caráter transgressivo que noto tanto na literatura de Caio Fernando Abreu quanto na de Reinaldo Arenas perpassa a totalidade de suas obras, para dar conta do que me propus sem correr o risco de resvalar para a superficialidade, fez-se necessário fazer um recorte. Entretanto, como pretendi, com este, indicar a possibilidade de estender os questionamentos e direções mapeadas nas obras selecionadas ao conjunto da produção artística dos referidos escritores, optei por centrar a análise nos três volumes de *Caio 3D* e nas três primeiras obras da pentagonia³ areniana, justificando a escolha pelo fato de que tanto na sequência mencionada de Arenas como nos volumes de Abreu citados é possível visualizar uma espécie de caráter orgânico no projeto dos livros e nos personagens, que ficcionalmente “evoluem” com o passar do tempo, integrando em sua configuração novos questionamentos e problemáticas.

Na pentagonia podemos visualizar a transformação do personagem que, mesmo sofrendo inúmeras alterações de uma obra para a outra (nome, ambiente, idade, problemáticas, atitudes), renasce na obra seguinte. A transformação do menino que protagoniza *Celestino antes del alba* no adolescente de *El palacio de las blanquísimas mofetas* que, por sua vez, se transforma no já adulto Héctor de *Otra vez el mar* e, posteriormente, no protagonista de *El color del verano*, para por fim transformar-se no cruel

³ “Su pentalogía, cinco agonías cubanas” (VALERO, 1996, p.30). De acordo com Arenas “esa división en agonías y el uso de esos términos de agonía y pentagonía son totalmente intencionales. Cada etapa es una etapa agónica, todas estas novelas son agónicas porque yo creo que el hombre nace para la tragedia [...] El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia: naces mortal, o sea, ya te sabes condicionado a la muerte (ARENAS apud ETTE, 1996, p.71).

personagem de *El asalto*, é fato notado pela crítica da obra de Arenas. Porém, como os dois últimos romances da pentagonia areniana não poderiam ser analisados sem mencionar a sua linguagem paródica e isso me exigiria um estudo mais detalhado desse recurso estilístico (o que não pretendo com essa pesquisa), optei por estudar apenas as três primeiras obras desse conjunto, levando em consideração que apenas com elas é possível visualizar a justificativa apontada.

Já na obra caiofernandiana, os personagens geralmente apresentam o mesmo arcabouço psicológico e, como apontou Bruno Souza Leal em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*, eles oferecem “uma visão, de dentro, da sua evolução” (LEAL, 2002, p.79); eles também “envelhecem”. Entretanto, como a forma de transformação que encontramos em Reinaldo Arenas não pode ser observada entre os personagens de Caio Fernando Abreu, visto que estes variam de um conto ao outro, escolhi para a análise as três edições organizadas pela Agir, considerando que o objetivo da compilação dos volumes por décadas já contém em sua organização o caráter evolutivo indicado. Mesmo sabendo ser essa uma opção polêmica, já que as obras foram editadas postumamente, desmembrando e misturando os originais, ainda assim me pareceu uma escolha válida para transitar pelo conjunto ficcional caiofernandiano e abordar um número maior de textos do escritor gaúcho. De tais livros, utilizei os textos mais pertinentes para a análise proposta, acrescentando a esses, em determinados momentos, alguns contos excluídos dos volumes, mas que devido à estreita relação com alguns aspectos desenvolvidos não poderiam ser suprimidos do trabalho.

Por fim, é também imprescindível acrescentar que não desejei com este trabalho traçar moldes para o encontro vislumbrado e perseguido no *corpus* em questão, pois dita delimitação seria contrária a linha teórica utilizada, que propõem deslizos, devires, experimentação, potências e possíveis, da mesma forma que se contraporá à desestabilização de dogmas elucidada nos escritos de Abreu e de Arenas, pautados na dinâmica vertiginosa e mutante da vida. O que se propôs, ao contrário, foi um desafio: problematizar, com os textos, os modos de existência e de relação corroborados, explorando brechas através das quais esses eram desarticulados, para que a atmosfera sufocante e dolorosa que compunha o universo ficcional de ambas as literaturas não se instaurasse certa e imutável, poluindo definitivamente o ar que ali se oxigenava com um movimento constante a espiar outras paisagens, mais amplas e respiráveis. Não fechar o encontro, mas lançá-lo à deriva, iluminando o inacabamento constitutivo de todo o conviver, é o convite, a oportunidade com a qual acredito que nos brindam as referidas ficções, nos instigando a também sondar nossas próprias potências e

descobrir os afectos⁴ de que somos capazes. Por isso, do percurso deste trabalho que logo começará a se delinear, desde já fica a certeza de que

ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber; nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro (DELEUZE apud PELBART, 1989, p.8).

⁴ “Afecto em Deleuze, ao contrário de afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze e Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação” (LINS, 2004, p.15-16).

LADO A

P

E

G

A

D

A

S

1 FABULANDO

*Tu e yo siempre condenados
De aquella maldición desconocida
Sin vivir, luchando por la vida
Sin cabeza, poniéndonos sombrero*

*Vagabundos sin tiempo y sin espacio
Una noche incesante nos envuelve
Nos enrieda los pies, nos entorpece*
Reinaldo Arenas

1.1 Procurando K

No ano de 1992, Caio Fernando Abreu ganha uma bolsa da *Maison des Écrivains Étrangers* com a condição de produzir um texto durante os três meses que passaria em Saint-Nazaire. A possibilidade de viajar (uma das paixões de Caio F.) e as razoáveis condições financeiras oferecidas pelo projeto o deixam extremamente satisfeito, o que ele relata em diversas cartas endereçadas aos amigos no Brasil, vendo a oportunidade como “um verdadeiro presente” (ABREU, 2006, p.209). Assim, na pequena cidade francesa, situada na região da Bretanha e banhada pelo mar, o escritor gaúcho cumpre sua tarefa e entrega à editora Arcane XVII a novela intitulada “O leopardo dos mares”, publicada no Brasil na obra póstuma – *Estranhos estrangeiros*, com o título “Bem longe de Marienbad”.

Nela, o narrador-personagem busca constantemente um outro – K, sem encontrá-lo, já que ele está presente na narrativa apenas na enunciação do narrador ou em escritos que este encontra pelo caminho. Portanto, na referida novela, que de acordo com o escritor gira em torno da frase de Camille Claudel: “il y a toujours quelque chose d’absent qui me tourmente” (apud ABREU, 2006, p. 206), toda a tessitura do texto se constrói na esteira de uma procura contínua que – ao seguir pistas, indícios, cheiros, pegadas, transforma o ausente numa presença retumbante na palavra. K não o espera na estação, “não há ninguém lá, nem cartaz, nem gente viajante nem nada” (ABREU, 2006, p.26) e por isso o personagem acalma a si mesmo: “paciência, querido, ainda não será desta vez que” (ABREU, 2006, p.26). Ainda não será desta vez que o desejo latente de ser esperado, de ser encontrado, se processará. Então,

ele espera mais. Mas K também não está nos táxis, no “ninho morno do banco de trás” (ABREU, 2006, p.27). Nem nas janelas iluminadas dos edifícios, nem no apartamento onde o busca. *Là-bas* há apenas uma pasta roxa, com alguns vestígios: recortes desconexos e certos trechos escritos com “a letra frágil e tombada” (ABREU, 2006, p.41) do desejado, que também deseja encontrá-lo, conforme sugere a seguinte passagem, contida em uma das anotações de K encontradas pelo narrador:

Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas, nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim. Procurei-o no porto, nos cafés, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. E mesmo que fizesse frio e eu não pudesse ver seus braços, reconheceria de longe seus olhos de jade. E, se usasse óculos escuros, eu assobiaria aquela canção até que me escutasse. Sem ele, não vejo sentido em continuar nessa cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto (ABREU, 2006, p.41).

Através da citação acima compreendemos que a busca é mútua. K também está à procura do narrador, que comprova no desenrolar da trama serem suas as características dadas, ao mencionar: “no meu braço esquerdo, acaricio a tatuagem de um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes” (ABREU, 2006, p.43) e ao confirmar, olhando-se no vidro da janela do trem, que seus olhos “são muito verdes. Como se fossem de jade” (ABREU, 2006, p.43). No entanto, quando um chega, o outro já partiu para encontrá-lo. Assim, os caminhos só se cruzam no desejo. E para completar o suspense dessa espera, o desencontro e conseqüentemente a procura incessante (que cresce conforme a narrativa avança, tomando proporções gigantescas na impossibilidade de se realizar) estão envoltos em uma aura de mistério e tensão, que se amplia com a característica dada ao ambiente no qual se encontra o protagonista: “sinistrée, c’est une ville sinistrée” (ABREU, 2006, p.27). Por isso, ao mesmo tempo em que o narrador-personagem busca K, também sente que alguém o persegue; talvez o velho manco de sobretudo xadrez preto e branco que encontrou na estação no momento de sua chegada quando não havia mais ninguém lá, mas talvez essa sensação não passe de “loucura, ilusão, delírio” (ABREU, 2006, p.31), ele sabe.

E é justamente esta mescla entre o real e o imaginário o que compõe a procura do protagonista, como ele indica: “não importará nada do que diga ou faça, desde que venha e tudo aconteça desta ou de outra maneira inteiramente diversa da que invento, parado na frente da estação desta cidade do Norte onde, dizem, existe também o mar” (ABREU, 2006, p.27). Por isso, a aura de incerteza que dá o tom ao texto, as retomadas constantes do narrador na

tentativa de contar a história dessa procura, o desdizer de seu discurso e a ênfase na enunciação em prol do enunciado (aqui sempre cambiável), a suposição de gestos e de ações para o outro – ausente a encarnar o movimento da narrativa: não há porto, a viagem recomeça e torna-se necessário voltar a andar. Além disso, a designação do sujeito buscado por apenas uma letra também contribui nesse sentido, pois o dissolve no anonimato⁵, no impessoal, tornando o trajeto da busca mais importante que o ponto de chegada.

K é aqui mais do que fragmentos de um alguém deixados pelo caminho; ele é um cheiro, uma letra, uma canção, a potência do desejo de reconhecer-se no olhar do outro, a vontade de um abraço fecundo entre dois. Portanto, o que o protagonista encontra são sinistros restos de uma passagem que não para de passar, que promete para além, como um presságio. Então, ao bilhete de K: “aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (ABREU, 2006, p.43), retumba como eco a voz do protagonista: “aos caminhos, repito, erguendo o envelope no ar. Como um brinde” (ABREU, 2006, p.43).

E aos caminhos – reitero!, pois esse pequeno texto escrito por Caio Fernando Abreu na cidade francesa pode ser visto como o ainda incipiente ponto de partida desta pesquisa. Na busca incessante sob a qual se constrói “Bem longe de Marienbad” fulgura um mistério. E se buscando K, encontrásemos R?

1.2 Onde andaré Reinaldo Arenas?

Ao ganhar a bolsa, o escritor gaúcho sabe que Reinaldo Arenas ocupou anteriormente o mesmo posto, embora, segundo Caio F.⁶, Arenas tenha ficado no local apenas “três dias – tinha medo de jogar-se pela janela, um 10º andar – e acabou mesmo fazendo isso, seis meses depois em New York” (ABREU, 2006, p.205). Coincidência ou não, impressão ou misticismo, de acordo com Paula Dip, “em 1992, quando viveu em Saint-Nazaire, na França, Caio teve um ‘contato imediato de terceiro grau’ com o escritor cubano Reinaldo Arenas, que lhe apareceu num sonho, ou numa vigília, extremamente realista” (DIP, 2009, p.232). Fato que também nos conta Caio Fernando Abreu, na crônica intitulada “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, escrita para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1994:

⁵ Note que esta é uma característica comum na ficção de Caio Fernando Abreu, na qual os personagens geralmente não possuem nomes próprios.

⁶ Não é possível detectar a quantidade de veracidade contida na afirmação de Caio Fernando Abreu, pois ele não revela nesta carta de onde retirou a informação e até o momento não encontrei outras menções, nem de Reinaldo Arenas, nem de críticos da sua obra, que se refiram ao evento relatado por Caio. A única certeza que temos é a de que Arenas também recebeu a bolsa da *Maison des Écrivains Étrangers*.

Encontrei Reinaldo Arenas numa madrugada de novembro de 1992 em Saint-Nazaire, cidade francesa entre Nantes e Brest, exatamente onde o rio Loire chega ao mar, fronteira sul da Bretanha [...] Foi numa noite de tempestade, loucas gaivotas batiam-se contra as vidraças do terraço. Insone fiquei lendo *Méditations de Saint-Nazaire*, de Arenas, que só vagamente conhecia (*Celestino antes del alba, El mundo alucinante*). Impressionado com o texto, decorei suas últimas palavras: “Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Tal vez para un desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror”. Repeti feito oração, e dormi. Acordei ouvindo o ruído da máquina de escrever do escritório. Fui até o corredor, espiei. Em frente à janela, um homem moreno contemplava a tempestade enquanto escrevia. Parecia chorar. Estremeci. Ele desapareceu. Tô pirando pensei. E voltei a dormir. Pela manhã contei a história a Christian Bouthemy, poeta e editor da Arcane 17. Descrevi o homem. Parece Reinaldo Arenas, ele lembrou, que ficara por lá apenas uma semana da temporada dos dois meses (ABREU, 2006a, p.127-128, grifos do autor).

E lá está Reinaldo Arenas, intertexto explícito em “Bem longe de Marienbad”, como um recorte feito de algum livro por K, que inclui abaixo do trecho, colado como epígrafe e incluído na pasta roxa, o nome do autor empírico. A citação é o trecho que Caio Fernando Abreu menciona ter decorado como prece e desempenha de maneira eficaz seu papel de epígrafe, pois se coloca em consonância com o deslocar-se constante do personagem da referida novela, posto que ele começa seu trajeto numa estação de trem (não-lugar⁷ de fluxo constante) e o “termina” partindo novamente e sem rumo certo à procura de K, como se para ele também o destino desaguasse num mover-se nômade. Além disso, é importante ressaltar que na passagem de onde o intertexto areniano utilizado na novela de Abreu foi retirado, ou seja, de *Méditations de Saint-Nazaire*, livro que resultou do texto entregue por Arenas à editora Arcane XVII, também há referência à cidade francesa, pois o parágrafo anterior à citação é este:

Ahora estoy en Saint Nazaire, Francia. Cierto que aquí no hay ni grandes museos ni teatros, pero aún hay sitios por donde pasear nuestra soledad y por donde poder meditar sobre nuestro desasosiego sin vernos apabullados por una muchedumbre que parte en estampida hasta sus casa lejanas con la implacable velocidad de un cronómetro. Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir... (ARENAS, 1990, p.54).

Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas não se encontraram em Saint-Nazaire, lugar de passagem para os dois escritores em momentos distintos, mas lá, Abreu escreve um texto onde cita o escritor cubano pela primeira vez em sua obra e, assim, nas linhas de “Bem longe

⁷ Termo utilizado na acepção de Marc Augé, de acordo com o qual os não-lugares são os inúmeros ambientes contemporâneos de fluxo constante (centros comerciais, vias de trânsito, avenidas, aeroportos), nos quais nos cruzamos anônimos, sem raízes, flutuantes. Para mais informações, buscar: AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

de Marienbad”, eles cruzam-se na busca do personagem por um encontro que não se processa na trama e que, portanto, faz alusão à misteriosa presença de Arenas mencionada na crônica em sua memória. Pode ser devaneio, fantasia. Entretanto, do desencontro figurado na tessitura do texto, entre as pistas e vestígios dispersos ali, surgiu como uma pequena faísca de possibilidade o encontro entre os dois escritores que pretendo elucidar. E se me permito começar por aí, é porque devido ao objeto de estudo desta pesquisa em literatura, inevitavelmente perpassamos o reino da imaginação. Sonhos, fantasia: Reinaldo Arenas e Caio Fernando Abreu se encontram no desencontro reverberado pela novela.

2 VIDA, UMA VIDA

*Através do teu coração passou um barco que não
para de seguir sem ti o seu caminho.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Sonhos à parte; é certo que Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas não se encontraram em Saint-Nazaire, mas quando pensamos nessas duas figuras vemos estender-se a nossa frente uma rede rizomática de conexões. Escritores latino-americanos, contemporâneos um do outro, nasceram na mesma década⁸; viveram sob a opressão de regimes ditatoriais; assumiram-se publicamente gays, compartilharam um destino semelhante de morte e foram testemunhas da necessidade de desestigmatizar a doença. Ambos habitaram a margem e deslocaram-se na sua posição periférica não em direção ao centro, mas na abertura de outros espaços que o centro excluiu. Mesmo que o exílio de um tenha sido forçado e o do outro voluntário, ambos vivenciaram a sensação de sentir-se estrangeiro em outro país, e também no próprio país, para os outros e para si mesmo. E tanto nas obras do escritor gaúcho quanto na produção do cubano as fronteiras entre ficção e vida se mostram diluídas. Desta imbricação intrínseca entre o literário e o vivido surge uma primeira aproximação entre os escritos caiofernandianos e arenianos passível de ser detectada pela análise crítica de seus textos.

2.1 *Mise en scène*: as texturas do corpo

Ignorar a íntima relação entre vida e obra na ficção areniana seria um equívoco, visto que um dos aspectos da produção artística de Reinaldo Arenas mencionado com frequência pela crítica é justamente o fato de que “su vida y su obra van siempre de la mano, por lo que es difícil, si no imposible, separar una de outra” (PEÑA, 2008, p.9). A vida deste atravessa sua ficção com a mesma intensidade com que a literatura esteve presente em sua vida. Perseguido e preso pela ditadura castrista, o escritor cubano foi obrigado, durante o tempo em que viveu no seu país, a esconder seus manuscritos e a fazer manobras para publicá-los no

⁸ Reinaldo Arenas nasceu em 1943 e Caio Fernando Abreu em 1948.

exterior, o que só ocorreu com a ajuda de amigos como Jorge e Margarida Camacho. Mesmo enfrentando as maiores adversidades, que incluíam a possibilidade de tortura, assim como a de ser impunemente assassinado, ou seja, enfim, silenciado, Arenas não abandonou o literário. Seguiu escrevendo, embora isso pudesse implicar em reescritura, como foi o caso de *Otra vez el mar*, obra que segundo ele foi reescrita três vezes, “porque os originais, como as próprias ondas, perdiam-se incessantemente e iam parar, por uma razão ou outra, nas mãos da polícia” (ARENAS, 2009, p. 148).

Pelo que tudo indica, Reinaldo Arenas viveu acreditando no que, segundo ele, lhe disse em determinado momento Lezama Lima, “lembre-se de que nossa única salvação é através da palavra; escreva” (ARENAS, 2009, p.278); e ao fazer da literatura a força motriz de sua vida a impregnou com este mesmo sangue apaixonado. Características do autor podem ser reconhecidas nos seres criados por este, da mesma forma que dados biográficos e experiências vivenciadas ou testemunhadas por ele são transformados em matéria literária. Como “su obra literaria se acerca intensamente a su vida” (TEYSEN, 2005, p. 4), não há como fugir da figura de Arenas e de suas vivências ao lermos seus textos, pois este “a lo largo de su obra se transforma, se desdobra, se integra, se multiplica y incluso se difumina, a veces como narrador, otras como personaje ya sea de su creación o recreación de los otros autores” (PEÑA, 2008, p.51-52).

Do mesmo modo, na criação de Caio Fernando Abreu também se torna impossível não notar a íntima relação entre o literário e o vivido, pois ela perpassa com insistência seus textos “na composição de uma escrita que parece se querer mais que literária, sobrepujando essa condição para assumir uma outra – a de uma escrita ora biográfica, ora ficcional, capaz de estetizar muitas vidas” (LOURENÇO, 2013, p.165). Por isso, resquícios da vida do escritor aparecem em sua ficção com a mesma força com que sua obra teve importância em sua vida. Na entrevista concedida em 1988 ao jornal O Estado de S. Paulo, Abreu revela: “eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva [...]. É uma coisa para completar esse vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente” (ABREU, 2005b, p.260). E no mesmo sentido Madureira observa, ao considerar a mútua relação entre vida e obra, se interseccionando na tessitura do texto e nas linhas da vida, que:

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 (MADUREIRA apud DIP, 2009, p.441).

Como “seu processo criativo passava mesmo sempre muito próximo de sua vivência cotidiana” (BARBOSA, 2008, p.110), quando aproximamos suas cartas e seus depoimentos (de caráter pessoal) de sua produção ficcional, acabamos por encontrar muito do escritor nesta última: dados biográficos, experiências, visões de mundo e de si mesmo, conhecimentos específicos – como é o caso de sua íntima relação com a astrologia, cujos elementos próprios são remanejados na construção estética – e igualmente a figuração de um contexto sócio-histórico específico e de lugares concretos que muitas vezes ambientam as narrativas. No entanto, embora o próprio escritor reconheça a imbricação observada pela crítica, ao mencionar: “não escrevo senão sobre o que conheço profundamente” (ABREU, 2006, p.277-278), ele igualmente sabe que “o escritor é um fraudulento”, e o admite no comentário sobre o seu livro *Os dragões não conhecem o paraíso*: “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).

É que, conforme observa Marcelo Pen, no prefácio escrito para *Caio 3D* – o essencial da década de 1990, ao mesmo tempo em que é possível aproximar a figura de Caio de suas criaturas, elas o destroem para viver na escrita. De acordo com o crítico, “há pouquíssima variação no arcabouço psicológico” dos personagens caiofernandianos, “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” (PEN, 2006, p.10). No entanto, ele acrescenta “mesmo diante desses elementos, [...] a chave está na palavra” (PEN, 2006, p.10), ou seja, “Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo” (PEN, 2006, p.10).

O que pode ser estendido sem perda de sentido à ficção areniana, pois nesta, a imagem do escritor cubano e as experiências, muitas vezes dolorosas, de sua vida, perpassam com insistência seus textos ficcionais, enredam-se literariamente nos personagens, de forma que, com Karl Kohut, se pode afirmar que: “sus obras ficcionales son, en realidad, su autobiografía ficcionalizada” (KOHUT, 2008, p.170). Entretanto, em meio à proliferação de símbolos, elementos oníricos e fantásticos, de recortes intertextuais, da utilização de figuras de linguagem e de um ritmo próprio que adquire em muitos trechos uma entoação modal lírica, Reinaldo alça voo e “lo que de verdad queda de Arenas es su obra” (PEÑA, 2008, p.52), na qual vemos a potencialização da natureza essencialmente criadora do texto literário.

Portanto, se a intersecção entre vida e obra presente na literatura de ambos os escritores só se efetua através de um trabalho estético com a linguagem, por meio do qual as características dos personagens que se assemelham a dos escritores e os dados biográficos que podem ser encontrados em seus textos só aparecem em suas produções como ficção e recriação, caberia perguntar: por que mencionar essa imbricação, além do fato de ela ser marca constante na literatura de ambos os escritores escolhidos para esta pesquisa? Em primeiro lugar, porque a partir da diluição das fronteiras entre o vivido e o contado, compreendemos que é frente aos contextos repressivos vivenciados por esses escritores, atualizados constantemente em seus textos, que suas obras se constroem. É impossível não notar que na produção de seus escritos, Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas dispararam contra as clausuras. Não tiros, mas palavras. Palavras literárias, sem destinatário específico, proferidas ao vento, soltas, bambas, para serem agarradas. Balas perdidas, que mesmo sem serem lidas (e não digo com os olhos, mas com a disponibilidade e a aceitação necessárias para que irrompa algo novo, para que o encontro se produza), elas lutam lá. Porque lá abriram um possível.

Ou seja, quando o contexto aparece nos escritos caiofernandianos e arenianos não é para ser retratado, mas transposto. As estratégias estéticas cavam essa possibilidade, surpreendem os personagens num inédito. Eles são capazes de inventar a vida. De “liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.22), como colocam os autores citados, notando na capacidade da arte o que nós também devemos reinventar. E essa fuga não é anulação, não é negar as circunstâncias, mas encontrar um meio de contorná-las para abrir novos caminhos. Toda filosofia deleuzo-guattariana é construída na exploração de novas chances à existência, sugerindo que é preciso experimentar, desdobrar, devir, escapar, para que não seja em vão, para que entre um pouco de ar pela janela, para que derramemos escutando pulsar uma vibração. Tudo lá é passagem, encontros, choques. Tudo lá é conectado para afirmar a vida e suas possibilidades.

Aspecto que as obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas encarnam com mestria, pois seus escritos parecem ser esteticamente construídos para sangrar: eles se expõem como carne, ferida aberta, pulsação; se comportam como um grito, uma explosão, um estalo. Penso que sua feitura tem como força motriz o deixar correr uma linha de vida para afirmar a potência do viver, para desgarrar a vida de tudo o que a oprime e a enjaula, do que a sufoca, molar e molecularmente. Só que essa linha, sabemos, não é a da vida pessoal dos escritores, embora passe por elas.

Como afirma Deleuze, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p.11). Por conseguinte, o que os escritos caiofernandianos e arenianos fazem, ao embaralhar vida e ficção, é afirmar o movimento, a criação. É dar também, pelo viés da autoficção, novas chances à existência. Nesse sentido, mencionar a fusão entre o vivido e o contado, presente na obra dos referidos escritores, serve igualmente para iluminar a abertura de um possível: a afirmação da vida como potência de reinvenção constante.

Ao tornar explícito o devir-outro empreendido através da projeção sorrateira e inventiva de marcas pessoais na tessitura do texto, suas obras apostam na fabulação de novas possibilidades existenciais. Distorcidas, estilhaçadas, caleidoscópicas, lacunares, são as reinvenções textuais de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, seu travestismo em *personas* literárias, que inclusive se inserem no texto pelo viés de reflexões metalinguísticas, atestando o caráter de artefato do que se lê para que o leitor também participe do movimento, jogando com as peças desse mosaico de biografemas, que o convidam “a fantasmagorizar; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.15).

Nesse jogo sempre cambiável de justapor as peças se textualiza na escritura um corpo. Que não é o da biologia, mas aquele inscrito na literatura e que “está antes do lado do informe, ou do inacabamento” (DELEUZE, 1997, p.11). Relação de forças, poder de afetar e de ser afetado, esse corpo é tecido nas malhas do devir. Portanto, na metamorfose movente e plural, na qual resquícios dos referidos autores se ex-crevem em suas ficções, o que resta dessas vidas é o impulso vital, a afirmação de um movimento de vida intempestivo e inominável, que se afirma como potência dionisíaca. E “Dionísio é o deus das metamorfoses, o um do múltiplo, o um que afirma o múltiplo e se afirma do múltiplo” (DELEUZE, 1976, p.37). Ele violenta a individualidade para abri-la à experiência, descobrindo e inventando novas possibilidades de vida.

Assim como Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas, escritores que, valendo-se do devir-outro em suas criações, apostam nesse movimento para fazer emergir em seus textos a visão de *uma* vida, como singularidade impessoal. Como acontecimento: Viver, já dessubjetivado. Por que aqui “o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um zigzague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.14). Uma vez que “a escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas, com todo o reino do

possível e do imaginável” (BOSI, 1996, p.15), o que se formula no texto ultrapassa a vivência dos escritores na direção de uma possibilidade existencial, aberta através da relação com fatos vividos, porém selecionados e reformulados de forma que a linha de vida atualizada se torna potência inédita e autêntica.

2.2 Do autor: um aceno

Como nos explica Foucault na sua conferência intitulada “O que é um autor?” (1969), e que gira não apenas em torno da diferenciação entre o autor enquanto indivíduo real e do autor como função, mas também, e principalmente, do mapeamento dos espaços onde essa categoria desempenha sua função, “o nome do autor não é [...] um nome próprio como os outros” (FOUCAULT, 2009, p.271), pois ele não serve para referir-se a uma pessoa, e sim para desempenhar uma função classificatória. Por conseguinte, e seguindo os exemplos que o referido pensador francês nos dá, poderia dizer que se descubro que Caio Fernando Abreu não era gay ou que tinha olhos verdes, como desejava, isso não modifica o funcionamento do nome do autor. Porém, se fosse possível provar que ele não escreveu suas obras, mas as de Reinaldo Arenas, a mudança seria radical, visto que “o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2009, p.273). De acordo com Foucault:

o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu [...] Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura [...] Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem um autor [...] (FOUCAULT, 2009, p.274).

Nesse sentido, “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de texto” (AGAMBEN, 2007, p.57). Mas como nos explica Agamben, na retomada que faz da conferência foucaultiana, a divisão que na esteira de Barthes aponta para a morte do autor carrega em si um paradoxo, pois a frase de Beckett utilizada por Foucault para inaugurar seu discurso, ao mesmo tempo que nega qualquer relevância à identidade daquele que fala, também indica a sua necessidade. Por trás do enunciado: “o que importa quem fala, alguém

disse, o que importa quem fala” figura “*alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada” (AGAMBEN, 2007, p.55, grifo do autor). Por isso, o filósofo italiano sugere uma leitura menos radical da proposta foucaultiana. Na sua interpretação, “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p.58). Mas como entender essa presença-ausente do autor na obra?

Para pensá-la, Agamben volta-se para outro texto de Foucault: *A vida dos homens infames*⁹, a partir do qual nota que “exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p.59). Como o gesto é por ele entendido como aquilo “que continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p.59), o que parece ser fixado, tanto nos arquivos dessas vidas infames como na obra literária moderna, deixa uma margem aberta, na qual o vazio e o inexpresso vêm vaguear. Nas vidas infames registradas há algo que escorre através do dito; silêncio ou grito que escapa ao retrato no momento em que essas vidas são postas em jogo e ali decididas. A vida infame não pertence nem àqueles que a enunciaram nem aos que foram enunciados, porque “ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso, ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida” (AGAMBEN, 2007, p.60). A literatura também seria o lugar dessa ética, posto que, para Agamben, o autor não pode ser encontrado na obra, ao contrário, ele:

marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso (AGAMBEN, 2007, p.61).

O exemplo literário que nos dá, para esclarecer suas considerações, não podia ser melhor. O caráter polifônico dos romances de Dostoiévski, conforme sugeriu Bakhtin, permite a Agamben observar a independência de Nastasja em *O idiota*, que ao aceitar jogar o jogo da sociedade, também coloca em jogo sua vida e age além dos cálculos. É a partir do que transborda de suas atitudes, do que não pode ser apreendido e parece sem sentido, próximo ao delírio, que Agamben nos explica a ética a que se refere, e que não é a vida “que

⁹ Texto “concebido originalmente como prefácio de uma antologia de documentos de arquivo, registros de internação ou *lettres de cachet*, em que o encontro com o poder, no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si” (AGAMBEN, 2007, p.58).

simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôsse em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p.61).

Por conseguinte, e como “o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (CÂNDIDO, 1970, p.67), as características e vivências de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas que reconhecemos em suas produções literárias não devem ser tomadas ao pé da letra, mas vistas como parte deste gesto do autor de que nos fala Agambem. Através de um trabalho estético com a linguagem ambos acenam textualmente para depois perderem-se de si numa dança labiríntica de palavras. Lá, eles já são desconhecidos de si mesmos, como pensou Octávio Paz sobre Fernando Pessoa. Imiscuem-se em seus personagens para afirmar-se apenas como um gesto de devir-outro que “garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p.61).

Nesse sentido, o “autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de ser o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente” (AGAMBEN, 2007, p.63). É nessa ausência que começa o jogo do leitor, o nosso, em busca da fissura aberta pela tensão entre o vivido e o contado e que somente nos deixa entrever a potência de uma vida, como possibilidade atualizada no arranjo textual.

2.3 Devir-vida da obra

“Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 1997, p.12), mas fazer a língua delirar, arrastando-a “para fora de seus sulcos costumeiros” (DELEUZE, 1997, p. 10), com o objetivo de produzir estados do sensível que não são projeções individuais, e nem por isso conceitos gerais, mas sensações de uma singularidade impessoal: não imitação, recordação, e sim, potencialização de um possível existencial, que emerge, é claro, através da visão de personagens (estes sim) singulares. Essa é a proposta de Deleuze, que aparece igualmente em seus textos escritos em parceria com Félix Guattari, pois para ambos a literatura é uma travessia que ultrapassa a fronteira do vivenciado para instaurar uma possibilidade de vida outra, que ultrapassa as coordenadas do privado e do comum. Por conseguinte, o que ela traz à tona não pode ser encerrado na existência do escritor, no que viveu, conheceu ou percebeu, mas naquilo que transpõe as fronteiras de suas

possibilidades, no que ele escuta nos interstícios da linguagem, nos desvios que sua sintaxe pode alcançar. É nesse sentido que escrever aparece como um caso de devir e como um caso de visão, trazendo à tona passagens de vida que não se referem a um sujeito, mas a um poder de vida não pessoal, inédito e imprevisto. Na perspectiva deleuzo-guattariana, como bem explica Sousa Dias, a literatura é vida, mas não no sentido de “recriar a vida real das pessoas (ou do romancista) como vida imaginária. É-o pelo contrário, [...] no sentido de *criar* vida, de inventar linhas de vida possíveis, de abrir à vida novas possibilidades” (DIAS, 2007, p.278).

Dita abertura advém do fato de que a ficção é aqui compreendida não como oposição ao real, mas como arranjo que, através de um processo de seleção e de combinação, se relaciona com o comum partilhado, reorganizando-o, visto que “se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2002, p.958). Nesse sentido, o que o fictício viabiliza são possíveis existenciais e relacionais que emergem do recorte e da associação diversa de ações, papéis e discursos reconhecíveis, de forma que disposições antes ausentes ganham visibilidade. Ao vislumbrar carências em determinadas organizações do mundo extratextual, o escritor, em sua composição, pode deslocar as regras pragmáticas ao reconfigurar o movimento de forças disponível, dando-lhe novas conexões, pois

Se o ato de seleção constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis, cujo limite é transgredido, então nesse processo ocorre uma perda de articulações precedentes e uma reintegração dos elementos escolhidos em uma nova articulação. Assim, os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no campo de referência existente (ISER, 2002, p.962).

Como na perspectiva deleuzo-guattariana, o trabalho do pensamento é sempre impulsionado pela desestabilização, por aquilo que nos força a sair de nosso lugar confortável em busca de novas regiões do sensível, “o estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p.126), que ele vislumbra e atualiza através de um arranjo que torna visível a falta detectada. Essa, não se restringe ao sujeito, mas a processos de subjetivação imbricados em determinado contexto social e cultural, pois conforme explica Suely Rolnik, “é na obra que o artista materializa o diagrama que sente vibrar em sua pele, sem por isso corporificá-lo necessariamente em alguma figura de sua subjetividade, a qual, diga-se de passagem, pode ser das mais travadas” (ROLNIK, 1997, p.3).

Por conseguinte, o sensível que a literatura produz não pode ser compreendido como transcrição dos sentimentos ou das vivências de um sujeito, mas como possibilidades de vida que cada escritor potencializa em seu composto.

De acordo com Deleuze e Guattari, a obra de arte “*é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (1992, p.213, grifo dos autores), e “as sensações, perceptos e afectos são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (1992, p.213, grifo dos autores). Nesse sentido, a visão que nos dão os perceptos como “*paisagens não humanas da natureza*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.220, grifo dos autores), não é a da cidade, a do campo ou a do oceano que conhecemos, por exemplo, nem a daquele que os viu em sua passagem, mas daquilo que a fronteira entre os dois traçou como possibilidade nova no contágio indiscernível dessa zona de vizinhança. Da mesma forma que os afectos não são os sentimentos do escritor que ele projeta no prisma de seus personagens ou “a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.224), sensações inéditas, não reconhecíveis em experiências pessoais. Não se imita algo, porque devir não é ir dialeticamente de uma ponta a outra, e sim, deixar vir à tona o que passa entre, no *intermezzo*, e que é completamente outro, sendo por isso que pelo viés da perspectiva deleuzo-guattariana “um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.226).

É que “só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou experimentaram” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.218). A arte, como sugerem Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, deve ser capaz de sustentar-se por si só, e para isso precisa ser uma linha de vida tão viva quanto a vida e sua sempre renovada possibilidade de surpreender. O que se conserva na arte não é o material, a durabilidade da pedra, da tinta, do livro, mas ela mesma, o bloco de sensações de que ela se faz. Porém, para que este bloco de perceptos e afectos possa *manter-se em pé sozinho*, como afirmam os referidos autores, é preciso o estilo do escritor, sua sintaxe desviante, sua louca produção de velocidades, para falarmos nos seus termos. É necessário que cada escritor encontre uma maneira única de fazê-lo e para isso

é preciso, por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras

que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações se conserva sozinho (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.214).

Portanto, cabe-nos pensar como as obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas são capazes de potencializar esta força, de fazer florescer textualmente uma vida, que se sustenta como sensação autoconsistente, independente daquele que a criou. E isso porque qualquer leitura de seus textos, mesmo a mais descontraída e sem finalidade crítica, não pode deixar de apreciar que eles são feitos para sangrar, para forçar a vida a dizer o que ignoramos, pressentindo: sua fragilidade, sua fugacidade, seu inexplicável acontecer. É do miúdo que esses escritos dão conta: daquilo que ocorre no mais íntimo, quando não há ninguém a espreita. Pequenos gestos, contidos ou exasperados; sentimentos indomados: desejo, carência, abandono, loucura. Você está sozinho na multidão e os olhos são ácidos, parece gritar mais um dos personagens anônimos de Caio F., acendendo outro cigarro. Ninguém escuta o menino Celestino, parece lamentar um dos narradores da obra areniana, *antes del alba*. Mas você leitor está lá, como um confidente. E nem sempre pode suportar sem dor tamanha violência e desolação. É a vida que se agita, em imensa profundidade. E se quiser ler, terá que aprender a olhar: uma vida; cujo sentido não deve ser buscado nos resquícios biográficos deixados pelos escritores em suas obras, mas na visão que o arranjo delas potencializa como possível existencial, visto que

a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado depende das circunstâncias em que deve ocorrer (ISER, 2002, p.962).

Nesse sentido, buscaremos, para delinear o que chamamos de devir-vida da obra, observar não apenas a maneira como os escritos caiofernandianos e arenianos nos passam uma impressão consistente das existências ficcionalizadas, ou seja, como eles transmitem a impressão de algo vivo, ainda que fictício; mas também objetivamos elucidar, que através do movimento de seus personagens, a noção de vida veiculada se coloca na esteira de uma procura contínua pela abertura de novas possibilidades existenciais. Não contar uma vida, mas fazer viver na obra, parece ser o fundamental tanto nos escritos caiofernandianos quanto nos arenianos para projetar, enquanto visão, novas chances à existência.

Por isso, é na incerteza que se movem seus personagens, fazendo-se dos encontros, dos agenciamentos e iluminando, assim, a expectativa que configura a vida, seu caráter de

suspense, sua imprevisibilidade, o que contribui tanto para dar verossimilhança à existência narrada, quanto para indicar que somente através da experiência é possível improvisar: ir além dos limites, inventar o novo, escapar das regras subjetivas dadas *a priori*, singularizar-se. Em suma: traçar linhas de fuga criativas que nos permitam entrever novas possibilidades existenciais que pedem para acontecer, visto que:

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver, nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da minha vida –, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade (BAKHTIN, 1997, p.33).

Dessa metamorfose movente, desse percurso existencial incerto, se compõem os personagens de Caio Fernando Abreu: anônimos andarilhos, iluminando a passagem. Cada vez que você começa a leitura de um conto desse escritor esbarra com um desconhecido que não lhe é apresentado – digamos – de uma maneira formal. É de um instante qualquer que a narrativa parte para abrir essa intimidade, sem descrever aquele que age e iniciando o discurso de maneira abrupta. Como um recorte ou como uma tomada seguinte ao corte, o começo sempre indica uma ação precedente não mencionada, o que podemos observar nos seguintes exemplos, cuja narrativa é inaugurada a partir de um instante qualquer: “Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada” (ABREU, 2005b, p.21); “Perdeu-se dele logo após encontrá-lo, numa véspera de são João” (ABREU, 2005b, p.49); “Pois que ele era uma pessoa e ela outra, descobriu de repente, afastando as cortinas” (ABREU, 2005a, p.67).

No mesmo sentido, quando há descrições espaço/temporais para inaugurar a narrativa elas são breves e imprecisas, enfatizando o caráter momentâneo do narrado: “Eram cinco e quinze da tarde. Sabia mesmo sem olhar o relógio [...]” (ABREU, 2005b, p.103); “O céu tão azul lá fora, e aquele mal-estar aqui dentro” (ABREU, 2006, p.21). Além disso, nas inovações formais notamos explicitamente a mesma abertura, o que pode ser verificado em contos como “À beira do mar aberto”, que começa com três linhas de pontos contínuos, e em “A quem interessar possa”, no qual a vírgula inicial ilumina que o discurso não pretende dar conta de um percurso diacrônico, ao contrário, funciona como a seleção de um momento escolhido pelo narrador para começar a dizer: “,eu não tenho culpa não fui eu quem fez as coisas ficarem assim desse jeito que não entendo que não entenderia nunca” [...] (ABREU, 2005a, p.27).

Assim, desde o início da leitura notamos que o cerne dos contos caiofernandianos se encontra na ênfase dada às intensidades de um instante. A partir disso, o que se sobressai muitas vezes são os pequenos acontecimentos cotidianos, oriundos de um momento qualquer. O encontro de uma moça no supermercado com um antigo *affaire* em “Ao simulacro da imagerie”, a visita inesperada de um filho à mãe em “Linda, uma história horrível”, a procura e o desejo pelo outro em “Anotações sobre um amor urbano”, para não nos estendermos em exemplos. Nesses casos, o essencial se refere à figuração de um acontecimento comum e rotineiro, porém que desperta uma sensação nova. Logo, o que visualizamos em seus textos são linhas de vida que nascem do acontecimento. E o acontecimento, conforme nos explica Derrida “supõe a surpresa, o inantecipável” (DERRIDA, 2012, p.231), ou seja, “se há acontecimento, é necessário que nunca seja predito, programado, nem mesmo decidido” (DERRIDA, 2012, p.232).

Nesse sentido, os personagens de Abreu são inseparáveis do caminho fluido que atravessam; dos traçados que se formam dos contatos, visto que aqui o crucial não é o espaço percorrido, mas a desterritorialização como princípio territorial, ou seja, o estar sempre em trânsito, e num “espaço liso, marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.52). Seus personagens são andarilhos, não sabem onde querem chegar porque já não querem chegar, querem estar, atravessar, experimentar. Um cigarro, uma dança, um olhar, um telefone (que não toca), um presença-ausente (de alguém, de uma ideia, de um sentimento, de um delírio) que surge num *insight*, tudo é mar, é vaga, é abismo. Tudo abre. Tudo estala. Tudo é devir. Para dizer quê. Para dizer que se está buscando. “A palavra a mais: ela viria do Outro sem que jamais a ouça Eu” (BLANCHOT, 2010b, p.48).

Logo, eles só podem ser apreendidos em um movimento incerto, inclusive a eles mesmos, que vai acontecendo nas linhas do texto, moventes como linhas de vida, ramificando-se constantemente e crescendo, inclusive, em regiões imperceptíveis a olho nu. E por certo, a preponderância do fluxo de consciência contribui consideravelmente para esta projeção do viver como algo que também se desenvolve em outras dimensões – mais sutis e não lineares – que tomam rumos incertos e fazem despontar percepções inéditas, num ponteiro diferente daquele que temporaliza o relógio. Além disso,

devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos, perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente (ROSENFELD, 1973, p.85).

Esse aspecto é fundamental na obra areniana. A partir dele abala-se a cronologia e sustentam-se, no mesmo plano composicional, ações muitas vezes discrepantes. Aqui o desejo e o vivido figuram lado a lado como partes da mesma existência, que não se compõe apenas do facilmente detectado, mas também de zonas tênues e insondáveis que figuram como componentes do mesmo real, negando assim a suprema unicidade deste, o que contribui para enfatizar um dos principais aspectos da obra de Arenas, “recorrida por una preocupación central: la hegemonía de lo real que se autopostula como lo único, lo uno y lo unitario” (MASTACHE, 2008, p.33). Semelhante ao que ocorre nos escritos de Caio Fernando Abreu, na obra de Arenas não dispomos de certezas fixas, de verdades absolutas. Os desvios na trama que visualizamos em *Celestino antes del alba* e em *El palacio de las blanquísimas mofetas* é técnica estilística que não apenas indica o caráter literário do que lemos e a posição incerta do narrador, mas também alude a uma narrativa como processo, como fluxo: mergulho dos personagens na líquida vibração da vida, sempre imprevisível e exigindo criação, reinvenção.

A obra de Reinaldo Arenas que fala constantemente da importância de liberar o viver, dando-lhe novas nuances e abrindo possíveis, também supõe em seu arranjo escritural a ênfase em novas tentativas, o que pode ser igualmente observado no terceiro romance que compõe o *corpus* ficcional areniano da presente tese: *Otra vez el mar*, cujo nome já indica a repetição como método subversivo, através do qual o recomeço é sempre outro e a mesma situação cresce em intensidade toda vez que torna a ser vista. Pense nos poemas de Héctor que só abordam o mesmo tema, a mesma miséria e que assim encontram novas linhas, entre a dor e a esperança. Ou nos seis dias narrados por sua esposa, narradora da primeira parte, que se misturam, confundindo-se, soando no mesmo tom, questionando, para nas perguntas vislumbrar toda vez outra renovada vaga de mar.

É uma constante nas três obras de Arenas com as quais trabalho essa imobilidade difusa, esse dizer de novo o que quando dito novamente já é outro dizer. Aqui os personagens também tomam novos rumos, se abrem a inéditas experiências quando do encontro com alguém ou algo. E somente na experimentação pode correr uma linha de fuga desterritorializante, como sugere o apelo de Deleuze e Guattari: “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).

Da experimentação surgem tanto os personagens arenianos quanto os caiofernandianos. Você os descobre conforme vão agindo no imprevisível dos contatos, através dos quais novas percepções são potencializadas. Não é da soma linear de fatos que

eles são compostos, mas de momentos, de intensidades. De choques com o outro, com o desconhecido. E nunca há respostas, nem afirmação de uma verdade, pois “sabem algo inexprimível, vivem algo insondável” (DELEUZE, 1997, p.109). Estão sempre inseguros em relação ao que descobrem, sem possibilidade de nomear o que pode ser apenas entrevisto sob a forma de uma visão que desestabiliza a mecanicidade da vida. Portanto, se a imprevisibilidade e a incerteza figuram aqui, é porque não é a história de uma vida que encontramos nem nos escritos de Arenas nem na ficção de Abreu, mas o viver de linhas de vida, possíveis movimentos que ela toma ao acontecer.

Por isso, os personagens caiofernandianos geralmente não têm nome, nem são descritos fisicamente. Se há descrições, elas se referem a aspectos minuciosos, a pequenos detalhes que revelam o demasiado humano ou aquilo que na maioria das vezes preferimos esconder, “os dedos de unhas muito curtas, sem pintura” (ABREU, 2006, p.22); “a barba crescida, dois dias. Alguns fios brancos no cabelo” (ABREU, 2006, p.58); “resíduos nos olhos, fios de cabelo fora do lugar, gosto ruim na boca” (ABREU, 2005a, p.120); “o robe desbotado de flores roxas, cabelos quase inteiramente brancos, mãos de manchas marrons segurando o cigarro quase no fim” (ABREU, 2005b, p.24). Ou indicam aquilo que torna as pessoas únicas: um brilho, um jeito, um gesto, uma maneira de se mostrar, de se mover, podendo, portanto, muitas vezes embaralhar a aparência, torná-la caleidoscópica, muito além da miscigenação: “quem sabe a pele morena, talvez os olhos chineses? Curioso, certo ar cigano, seria esse nariz persa?” (ABREU, 2006, p.175).

Essa ruptura com as aparências e, portanto, com os estereótipos, que notamos na obra do escritor gaúcho, igualmente pode ser observada na produção de Arenas, na qual o crucial não é saber a idade dos personagens, a cor de seus olhos, de seu cabelo, sua estatura, ou seja, sua imagem, mas, sim, sua maneira de estar no mundo, porque aqui eles também são mais uma vibração do que uma forma; e vistos de uma perspectiva acolhedora, na qual o insignificante de uma vida adquire o brilho antes ofuscado. Desse modo, desfaz-se o rosto e potencializa-se na obra a percepção de *uma* vida, que é quando a ênfase não está no que ocorre ao personagem, em suas grandes façanhas, mas na força com que a existência como um possível se eleva na obra através dele. Nesse sentido, a sensação que essas existências fictícias nos transmitem se aproxima do conceito de hecceidade, que de acordo com Deleuze e Guattari é

um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, 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 de ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.47).

Porém, isso não significa dizer – vale ressaltar – que a literatura é destituída de personagens com características próprias e bem delimitadas, ainda que estas não sejam físicas ou até mesmo morais, dado que também não há esse tipo de descrições em ambas as obras, nas quais assim como na vida, você só conhece o outro conforme o vai encontrando e descobrindo defeitos e qualidades. Conforme ressalta Deleuze: “os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles” (DELEUZE, 1997, p.13). Nesse sentido, se pensamos os personagens de Abreu e de Arenas em termos de hecceidades é porque, embora eles figurem no texto como agentes singulares, o que importa em sua configuração não são os caracteres e as realizações, mas a potência existencial que decorre de movimentos intensivos capazes de refratar na conexão uma sensação outra.

Como possibilidade inédita, esta precisa dizer além de si, do sujeito que escreve. É por isso que não apenas Deleuze, mas também Blanchot, reconhecidamente iluminado pelo primeiro, insistem na ideia de despersonalização do sujeito, de passagem do eu ao ele. Não para atestar o fato já enfatizado pela teoria da literatura de que autor empírico e personagem não se confundem, mas para indicar ser na travessia, no devir constante, que o personagem – então “vivo” – se faz. Porque se ele vê, precisa pressentir o outro, o desconhecido, o estrangeiro. Precisa dar voz ao inédito, ao possível; precisa estar aberto, em conexão. Para potencializar um devir vida da obra é necessário que nela os caminhos traçados estejam envolvidos pelo tom imprevisto e insondável que embala todo o viver. E, portanto, é também necessário que a existência narrada escape de si mesma para potencializar uma visão em devir que embora a atravesse, já não pertence a ela, mas àquilo que se agita no *intermezzo*, porque “um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.91).

Desse modo se configuram os escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, pois neles o trajeto se apresenta como um processo de devir, inacabado, por se fazer, fazendo-se nos agenciamentos, através dos quais afetam e são afetados. Por isso, o que passa em suas obras se aproxima da dinâmica das hecceidades, já que são elas que marcam “potencialidades de devir no seio de cada agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.50). E tais individuações sem sujeito não atravessam apenas a literatura ou a arte em geral – embora as

perpassem com frequência, pois, de acordo com os autores em questão, você também tem “a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de *uma vida* (independente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha [...] Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.49, grifo dos autores). Neste âmbito,

uma coisa, um animal, uma pessoa só se definem por movimentos e repousos, velocidades e lentidões (*longitude*), e por afetos, intensidades (*latitude*). Já não há formas, mas relações cinemáticas entre elementos não formados; já não há sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos. Nada se desenvolve, mas coisas chegam atrasadas ou adiantadas, e entram em determinado agenciamento segundo suas composições de velocidade. Nada se subjetiva, mas hecceidades se delineiam segundo as composições de potências e afetos não subjetivados (DELEUZE; PARNET, 1998, p.75, grifo dos autores).

Aqui o tempo é outro: “tempo flutuante, linhas flutuantes de Aion, por oposição a Cronos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.108). Por isso, tanto na ficção de Abreu quanto na de Arenas o que sucede vai além da cronologia. Não é o enredo o essencial nessas narrativas, ressaltado, mas a intensidade do acontecimento, as voltas para dizer o que só se mostra inexprimível no paradigma corrente. Nesse sentido, mesmo quando nada parece suceder, há um estalo: uma vida, pois o que vale é o movimento, em agenciamentos, palavras, contágios. O que importa em suas obras não são as certezas, as formas fixas, as separações rígidas, os Nomes. Os personagens escapam como nos escapamos de nós mesmos, não é assim? Espero que seja, pois “todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo” (DELEUZE, 1992, p.214).

Nos escritos caiofernandianos e arenianos, os personagens são construídos como se estivessem abertos à experimentação e por isso devem ser compreendidos como metamorfoses moventes, oriundas dos agenciamentos produzidos e da capacidade de afetar e de ser afetado, rizomática e sempre variável. No trajeto do qual nascem não há aprisionamento, pois tudo se torna continuamente outro, desconhecido, estrangeiro. Tudo se agencia de forma a deixar lacunas onde o novo pode nascer. Por conseguinte, o que nos deixam entrever é uma combinação única que se eleva como uma linha de vida qualquer, pois capaz de potencializar possibilidades outras, que não se deixam apreender em aspectos preexistentes e preconcebidos. E “ver essas potencialidades como tais e não atualizadas de maneira determinada: eis o acontecimento que arrasta seu sujeito mutante para um devir-revolucionário” (ZOURABICHVILI, 2000, p.341).

Portanto, se consideramos essencial na análise do *corpus* ficcional selecionado algo comum na literatura: a exploração de linhas de vida, não é apenas porque nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas essa expressão se eleva com toda a potência do viver, mas porque este é um aspecto fundamental do caráter transgressivo de seus textos. “Em pensadores vitalistas como Nietzsche e Deleuze, o pensar não é diferente da vida. Não é possível, pois, pensar como uma máquina de guerra e se alienar à vida” (LINS, 2004, p.63). Nesse sentido, começamos a delinear a atribuição de um devir-revolucionário aos escritos caiofernandianos e arenianos, pois nestes também “pensar significa descobrir, inventar novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 1976, p.48), já que em suas obras tudo se agencia para afirmar o viver, de maneira que essa potência ultrapasse aquele que escreve, criando um ser de sensação autoconsistente, que se lança num movimento imprevisto como o da vida e, por conseguinte, é capaz de vislumbrar uma mutação afetiva por vir.

Em ditas ficções a vida é reclamada insistentemente. Nas poesias de Héctor que reelaboram constantemente o alerta: “compone tu dolor aunque sea tarde. Compone tu dolor antes de que sea aún más tarde. Di, señala, grita, canta tu padecer” (ARENAS, 2002, p.343). Por trás dos lamentos dos personagens de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, rodeados pela presença da morte, que de tão intensa é personificada na obra. Nas imaginações do narrador de *Celestino antes del alba*, cavando um possível frente ao ambiente opressor. E também através da figuração dos personagens de Abreu, expostos em sua nudez, em sua fragilidade, em sua solidão e seus temores. Há algo que sufoca essas linhas de vida, percebemos. Por isso, cabe-nos agora observar de que linhas elas se compõem, ou seja, quais são as dimensões que as atravessam, pois só assim poderemos entender o que obstruí o fluxo do desejo nessas obras, produzindo a sensação de desconforto que notamos.

3 CARTOGRAFANDO LINHAS

As cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro.

Suely Rolnik

De acordo com a perspectiva deleuzo-guattariana, nós “somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.83). Por conseguinte, “indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.76). Uma linha de segmentaridade dura, molar, através da qual os sujeitos, os relacionamentos e os conjuntos molares (Estados, instituições, classes) são segmentarizados, previstos, controlados; uma linha molecular, de segmentação maleável, que inclui processos infrapessoais, movimento, devires, fluxos, que captam as relações e as divisões de outra maneira, escapando da sobrecodificação e da binarização; e a linha de fuga, de ruptura e criativa.

Mas essas linhas não podem ser separadas, coexistem umas nas outras: “não param de se misturar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.70). Não só os centros de poder se encontram nas duas linhas, já que toda “política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.90), conforme observa Foucault, mas também entre elas cruza uma terceira percepção, a linha de fuga, através da qual atingimos um *quantum*, nos tornamos clandestinos, capazes de desterritorializar o território, visto que essa linha não consiste nunca “em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.78).

3.1 Linhas duras: a asfixia do molar

Como a “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 40), em cada contexto e fase histórica encontraremos uma

forma de produção desta, sendo a partir dos efeitos dessa localização que nos movemos, mantendo ou renovando os territórios existenciais dados *a priori* em suas induções de relação e de atribuição de valores. Mas há duas maneiras de experimentarmos e de observarmos isso. De um lado há a esfera denominada macropolítica, o “plano dos territórios: mapa” (ROLNIK, 2011, p.60), que “só cobre o visível [e] só nesse plano há visibilidade: é o único captável a olho nu. Também só nesse plano é que a individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações” (ROLNIK, 2011, p.60). De outro lado, dispomos da região micropolítica, só alcançada pelo viés da cartografia e apenas vista através da percepção do olho vibrátil, como sugere Suely Rolnik. E isso porque “o princípio de individuação, neste caso, é inteiramente outro: não há unidades. Há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude” (ROLNIK, 2011, p.60).

Porém, entre as duas “*não se trata de uma diferença de grau, mas de natureza. Não se trata de uma diferença de tamanho, escala ou dimensão, mas de duas espécies radicalmente diferente de lógica*” (ROLNIK, 2011, p.59, grifo da autora). Ou seja, como explica Rolnik, tomando o sentido inverso:

temos de um lado o fluxo, só apreensível pelo corpo vibrátil e, do outro, a linha, só apreensível pelo *olho-retina* [...] uma linha *molecular*, inconsciente, invisível, ilimitada, desestabilizadora, nômade, traçadas pelas partículas soltas de afeto e, de outro lado (o da linha propriamente dita), uma linha *molar*, consciente, visível, limitada, feita da estabilidade relativa da segmentação flexível que a simulação vai riscando em sua migração e da segmentação dura dos territórios em seu sedentarismo (ROLNIK, 2011, p.53).

Mas embora estejamos diante de duas políticas diferentes, com modos de individuação distintos e cuja perspectiva para a observação difere, essas duas linhas se entrecruzam constantemente: “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 ao mesmo tempo que a segmentaridade dura projeta certo teor de discurso e de prática, os miniprocessos de desejo que se configuram a nível molecular também são capturados pelo molar, o que pode ser detectado com facilidade na configuração atual do capitalismo globalizado, que não apenas investe na veiculação de imagens como modelos de identificação, mas também apanha, por exemplo, os movimentos de alteridade em sua teia, assimilando-os na prisão do politicamente correto e do estereótipo.

Nesse sentido, não podemos entender os processos de produção do desejo e seus investimentos em novas direções sem considerarmos o entrecruzamento das duas linhas, ainda mais porque é apenas por meio desse entrecruzamento contínuo que pode passar uma linha de

fuga, desterritorializante. Porém, como a segmentação molar é a única linha que nos permite traçar um desenho apreensível ao campo da visão, já que se refere ao plano das organizações e das representações, partimos de seus componentes para a análise.

Quais são os territórios figurados nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas? Essa é a pergunta que agora nos fazemos, com o intuito de posteriormente observar se eles são desterritorializados em suas ficções e de que maneira, pois para seguir a esteira da linha de fuga é preciso entender o que obstruí e ao mesmo tempo impulsiona sua passagem. É por isso que nos propomos a perscrutar a presença da linha de segmentação molar em suas ficções, observando o que pode ser visivelmente mapeado, e considerando que a partir dessa visibilidade também passarão os fluxos moleculares com seus traços vibráteis e deslizantes.

Para compor o quadro, será necessário ver o contexto sócio-histórico figurado nas obras, pois é nele que a gritante sensação de asfixia e de solidão presente nos escritos de Abreu e de Arenas se faz, revelando que há um entrave à circulação do desejo. A ditadura militar brasileira e o espaço urbano contemporâneo (norteados por trocas inter-humanas transitórias e superficiais) são vias de entrada na ficção caiofernandiana, enquanto na areniana se pretende considerar a repercussão do contexto cubano pré e/ou pós-revolucionário na configuração dos personagens, envolvendo-os de miséria, preconceito e brutalidade. Além disso, a questão do homoerotismo presente na ficção dos dois escritores também serve como porta de entrada para entender a forma como seus personagens são previstos, controlados, atribuídos, significados.

Na observação de que ditos contextos em muitos aspectos funcionam como influenciadores e manipuladores das relações consigo, com os outros e com o mundo, talvez comecem a se delinear as estratégias estéticas inventadas para escapar, “não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.58). Para isso, começamos pela obra caiofernandiana e a seguir adentraremos na ficção de Arenas.

3.2 O trajeto do (des)encontro na ficção de Caio Fernando Abreu

A angústia da solidão atravessa toda a obra caiofernandiana, é impossível não notar. Seus personagens que esperam o telefone que não toca ou que pressentem a aproximação de alguém que não chega. As palavras que não comunicam; o toque que não acontece ou que é apenas superficial; o encontro que se rompe ou que não se processa; o desejo de estar junto

que sempre reverbera a marca de uma ausência. Por isso, solitários, e em busca desse outro que não surge – ou que não está mesmo quando está –, se deslocam muitos dos personagens de Caio Fernando Abreu, no intuito de cruzar as fronteiras dessa impossibilidade. No entanto, embora tentem, e insistam nessa tentativa, raras vezes ela se concretiza. O estabelecimento de uma relação de afeto com o outro, como podemos observar nos contos “Depois de agosto” e “Aqueles dois”, por exemplo, ou o contato amigável e compreensivo, mesmo que rápido e transitório, que aparece em “Madrugada” e em “Meio silêncio”, é exceção na ficção de Abreu. Desta, geralmente o que emerge é a potência da busca, que gira sobre si mesma, sem descanso e sem paragem.

Muitos são os contos construídos neste sentido: que revelam a solidão por trás das palavras banais, dos gestos contidos e sufocados pelo artificial do contato e que indicam o abandono ou a carência de um verdadeiro abraço, apontando para o desejo de ser compreendido e aceito além das máscaras, de uma forma mais profunda, conforme visualizamos em um trecho de “Carta para além do muro”, no qual a repetição constante do advérbio de intensidade (muito) e do pronome indefinido adjetivo (outro) reitera a incongruência entre o desejo urgente do narrador e a posição distante do desejado:

[...] 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 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 silencio do outro lado da linha ou do outro lado da porta ou do outro lado do muro ou do outro lado... (ABREU, 2005a, p.251).

Como o rapaz de “dezoito anos e um metro e oitenta de solidão” (ABREU, 2005a, p.71) do conto “Domingo”, que prefere isolar-se no quarto a arriscar a comunicação. Como a protagonista – Alzira, de “O coração de Alzira”, que gostaria que o marido dissesse “o nome dela assim bem devagarinho Al-zi-ra” (ABREU, 2005a, p.69), mesmo com a sensação de que ele nem lembra mais do seu nome; ou como o narrador de “Sem Ana, blues”, que sente o abandono de Ana como uma ausência eterna, são comumente os personagens caiofernandianos: sós, incompreendidos, desamparados, asfixiados pela falta.

Devido a isso, há geralmente em seus escritos um apelo a retumbar sem resposta, conforme observamos, por exemplo, na incompreensão em relação às atitudes do outro, que aparece em “Diálogo”, no qual o título ironiza a falta de comunicação que perpassa todo o texto: “você se doou tanto quando eu não pedia, e no momento em que pedi pela primeira vez, você negou, você fugiu. É esse seu bloqueio de aço encouraçando o silêncio, eu não consigo

entender” (ABREU, 2005a, p.79). Também na descoberta inesperada de uma espinha, momento epifânico que faz a narradora de “Verbo intransitivo direto” perceber: “as desculpas se acumulavam me entende, eu não quis, eu não quero, eu soffro, me dá a tua mão, entende, por favor. Eu tenho medo, merda!” (ABREU, 2005a, p.124). Ou na voz da personagem do conto “Dama da noite”, que conta a um garoto com o qual se encontra em um bar: “é por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor” (ABREU, 2005b, p.88).

Esse outro a quem o narrador se dirige, que podemos visualizar marcadamente nos três contos mencionados acima, não age na diégese, perpassando a narrativa apenas como eco da voz que narra. Nesse sentido, configura-se nos textos uma presença-ausente, que ilumina através do silêncio do outro, o desejo de encontro daquele que fala. Dita técnica de composição estilística, já notada em “Bem longe de Marienbad”, se estende por muitos textos de Abreu, nos quais a frequência do outro no âmbito da enunciação e sua ausência no do enunciado acentuam na tessitura da linguagem a impossibilidade de comunicação que perpassa igualmente a temática dos textos ficcionais do escritor, onde o outro é, na maior parte das vezes, apenas uma espera, que transmuta o persistente desencontro em um encontro afirmado através da incansável procura.

Assim, semelhante a um canto àquele que deve chegar, podem ser vistos esses escritos caiofernandianos, revelando através da carência tremendo mal-estar. Mas o desconforto não percorre apenas as ficções nas quais a ênfase está na espera ou na procura falida, embora seja esta uma questão constante na obra do escritor gaúcho. Toda a sua literatura é produzida no sentido de provocar no leitor desassossego e inquietação. O que incomoda esses personagens, levando-os muitas vezes ao suicídio, à loucura ou até mesmo à agressividade? Inevitavelmente, essa pergunta se agita com a leitura de seus textos, pois ao lado da textualização de uma solidão extenuante, o desvairo e o isolamento no hospício sugerido por contos como “Carta para além do muro”, “Uma história de borboletas” e “A outra voz”; o impulso à morte vislumbrado em muitos contos do escritor e explícito na segunda pequena narrativa que compõe o conto intitulado: “Metâmeros”, por exemplo; e a violência infundada da narradora de “Creme de alface” ou do personagem de “Apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” também funcionam como alertas de que algo vai muito mal. Por conseguinte, se torna crucial observar quais são os obstáculos que impedem a fruição do desejo ou que impelem à busca de alternativas nocivas, revelando em alguns casos a assustadora diminuição ou perda do humano no homem.

O caráter vazio dos contatos configurados no espaço urbano, que advém da velocidade, da transitoriedade e, por conseguinte, da superficialidade imposta pela forma de organização social contemporânea, perpassa com insistência a obra caiofernandiana e pode ser visualizado não apenas na descrição de um ambiente citadino, que massifica e isola, mas também, e principalmente, através da decepção e do desencanto refratados pelo prisma dos personagens, que embora desejem estabelecer vínculos consistentes de afeto, na maior parte das vezes não conseguem ultrapassar o artificial das relações, pedindo mudos, o que o outro não poderia escutar. Portanto, “uma das formas de manifestação da experiência do desencontro na obra de Caio Fernando Abreu se dá pela dificuldade de comunicação e de troca de experiências, principalmente, entre sujeitos urbanos” (MAGRI, 2010, p.29).

Em muitos contos é possível observar a dificuldade de convívio nas grandes cidades; a tentativa frustrada de encontro e igualmente a ignorância da possibilidade deste, como se coloca em “Sob o céu de Saigon”: conto no qual uma moça e um rapaz solitário cruzam, num sábado qualquer, a Rua Augusta, sem perceber (porque estão condicionados) que poderiam, ao menos, tentar uma aproximação. Além disso, alguns textos ficcionais do escritor, também lançam luz sobre a violência e a desumanização que marcam alguns encontros nesse contexto de crescente individualismo, como é o caso do já citado “Creme de alface”, no qual a protagonista, adotando uma postura indiferente em relação ao outro, espanca sem compaixão uma menina que lhe pede esmola nas ruas de uma agitada urbe. Logo, na ficção do escritor gaúcho, o urbano caótico é muitas vezes indicado como aquilo que adoce as relações, dificultando o estabelecimento de vínculos de amor, de afeto e de amizade, e impedindo que a compreensão se efetue de forma mais profunda.

“Anotações sobre um amor urbano” é um dos contos que poderíamos citar nesse sentido, pois é a respeito dessa dificuldade e com a intenção de desestabilizá-la, que nos fala o narrador deste, ao avisar àquele a quem dirige seu discurso – narratário que não age na diégese: “a cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente louco podre?” (ABREU, 2005a, p.157-158). Ele sabe que não poderão evitar que o “encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre” (ABREU, 2005a, p.158) e por isso insiste ao outro que o leve para qualquer outro lugar, que não esse “de cachorro sem dono, contaminação” (ABREU, 2005a, p.158), no qual as pessoas com medo da peste repelem o outro, não se tocam, já que como declara Zygmunt Bauman, o distanciamento também se liga, no contexto atual,

à nossa preocupação contemporânea obsessiva com poluição e purificação, à nossa tendência de identificar o perigo para a segurança corporal com a invasão de “corpos estranhos” e de identificar a segurança não ameaçada com a pureza (BAUMAN, 2001, p.126, grifo do autor).

O desejo de deslocar-se, figurado no referido conto, é aspecto constante na ficção caiofernandiana, na qual muitos personagens assumem-se como nômades. Imersos em outras culturas, como os protagonistas dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London, ou Ajax, Brush and Rubbish”. Ou apenas desejando tornarem-se viajantes; almejando partir para qualquer lugar, distante do seu, onde estão insatisfeitos, como o personagem de “Os sobreviventes”, cujo destino será Sri Lanka. Logo, esse movimento contínuo que os atrai, mencionado pelo narrador de “Anotações sobre um amor urbano” no convite ao outro: “Largue tudo. Venha comigo para qualquer outro lugar. Triunfo, Tenerife, Paramaribo, Yokohama” (ABREU, 2005a, p.159), ilumina a fluidez característica do contemporâneo. Na era da modernidade líquida, como a denomina Bauman, “não há mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar” (BAUMAN, 1999a, p.85) e, por isso, “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).

No entanto, a possibilidade sempre presente do deslocamento, que proporciona a sensação de liberdade, também gera angústia, ansiedade, o que podemos visualizar na decepção do narrador de “Anotações sobre um amor”, que embora deseje partir com o outro, desconfia que este partirá sozinho, conforme menciona: “você planeja partir para um país distante, sem mim, de onde muitos anos depois receberei a carta de um desconhecido com nome impronunciável anunciando a sua morte” (ABREU, 2005a, p.159). Como “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), devido ao enfraquecimento da família nuclear e dos laços da comunidade local, a insegurança se torna constante, pois compreendemos que o outro pode partir a qualquer momento, assim que novas oportunidades sorrirem a ele, atrativas no horizonte. Se ele não desempenha mais nenhum papel preconcebido para conosco é preciso tentar assegurar constantemente a relação, o que acaba envolvendo essa abertura numa aura de incerteza e medo do abandono, porque (nas palavras de um narrador caiofernandiano), “amanhã não sei, não sabemos” (ABREU, 2005a, p.156).

Além disso, no momento em que não apenas as imagens dominam, mas também as relações inter-humanas são mediatizadas por imagens, como indica Guy Debord na configuração do que batiza de sociedade do espetáculo, se torna muito difícil estabelecer relações autênticas e verdadeiras, pois “segundo 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.26). Logo, como nos encontros urbanos, “a tentação a aparecer oportunamente, a surgir concentrado e notavelmente característico, fica muito mais próxima do indivíduo” (SIMMEL, 1987, p.22), o diálogo acaba sendo substituído pela comunicação espetacular, na qual os homens vendem ao outros apenas uma imagem comprada, oferecendo de si o que não passa de padronização e acreditando serem livres para escolher, para individualizar-se, quando não passam muitas vezes de fantoches vestidos com as roupas, os estilos e as possibilidades de vida assinadas pelo mercado.

É por isso que o narrador do conto “Inventário do ir-remediável” percebe as pessoas ao seu redor como “máscaras penduradas em corpos, o colorido das roupas gritando alto como se pudesse emprestar alguma individualidade ao que não era sequer sombra” (ABREU, 2005a, p.133), reconhecendo que na sociedade de consumo:

O que quer que façamos e qualquer que seja o nome que atribuamos à nossa atividade, é como ir às compras, uma atividade feita nos padrões de ir às compras. O código em que nossa “política de vida” está escrito deriva da pragmática do comprar. Não se compra apenas comida, sapatos, automóveis ou itens de mobiliário. A busca ávida e sem fim por novos exemplos aperfeiçoados e por receitas de vida é também uma variedade do comprar (BAUMAN, 2001, p.87, grifo do autor).

Nesse contexto, no qual “trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente” (SIMMEL, 1987, p.58), a atitude *blasé* se torna comum, refletindo a interiorização da economia do dinheiro que, como afirma Georg Simmel, “arranca irreparavelmente a essência das coisas, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1987, p.16). Aspecto atualizado, por exemplo, no conto “Fotografia”, no qual uma garota aguarda sozinha no restaurante alguém que não chega, sentindo sua espera como uma espera atemporal, pois em meio à ansiedade pela demora do esperado, nota os olhos dos outros clientes do local sobre si, como se estivessem rindo de sua solidão, como se a machucassem com uma espécie de pena cínica, que de modo algum poderia ajudá-la a sentir-se compreendida, mas que, ao contrário, atirava em sua face o tamanho de sua desolação.

Por isso, ao lado dos objetos que compõe esse ambiente e que ela caracteriza com os itens: “toalha azul axadrezada de branco, o círculo úmido do copo onde uma mosca se debate, a minha bolsa, o maço quase vazio de cigarros, duas garrafas vazias de coca-cola, o cinzeiro cheio de pontas” (ABREU, 2005a, p.60), sente que perde sua qualidade sensível, que se objetaliza, revelando nesta passagem: “eu não consigo abalar ninguém, um plástico, material sintético” (ABREU, 2005a, p.59). O conto termina aprisionando-a numa espera infinita: anoiteceu, o estabelecimento está sendo fechado; as pessoas se levantam para ir embora, há “gente saindo, passando” (ABREU, 2005a, p.60) e ela continua ali, ainda mais só ao lado de tantos, iluminando que no referido contexto

o que aprendemos antes mais nada da companhia dos outros é que o único auxílio que ela pode nos 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).

Então, como comunicar-se? Como estabelecer laços que ultrapassem o artificial? Que aceitem o outro com suas zonas desconhecidas, indecifráveis, com seus porões profundos, vivos, além dos seus disfarces imagéticos? Perguntas como essas se agitam na ficção caiofernandiana através do trajeto feito por muitos de seus personagens: andarilhos habitantes do urbano caótico, vivenciando encontros rápidos e transitórios nas ruas de uma agitada urbe. É em um ambiente que muitas vezes se assemelha ao nosso, de correria nas ruas, de pessoas se esbarrando sem se olhar, de trocas inter-humanas superficiais, que as criaturas de Abreu se movem, refratando, pelo viés de sua perspectiva e da mecanicidade de algumas atitudes cotidianas, o desconforto oriundo dessas relações esvaziadas e amortecidas. Assim, em “Inventário do ir-remediável”, o personagem “desce do ônibus, alcança a escada rolante. O dia morre no fim da avenida que se espalha nas nascentes da galeria. Os degraus subindo em lenta ascensão. Vai além deles, corre vencendo a máquina” (ABREU, 2005a, p.136), reconhecendo a objetalização do humano. E em “A quem interessar possa” o narrador escreve outro: “você não teve mãos para mim só aquela ternura distraída, a mesma dos edifícios e das ruas” (ABREU, 2005a, p.28), indicando a impossibilidade de compreensão em um contexto onde a frieza predomina.

Além disso, oriundos desse contexto, muitos personagens indicam a perda de seu valor quando incluídos na multidão de trausentes. Em “Aconteceu na praça XV”, a solidão é iluminada quando fotografada em seu abandono na multidão e o narrador 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).

Como tal esvaziamento, explorado no referido conto, tem relação com o “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 momento em que “inesperadamente” a pessoa com a qual o narrador se reencontra aparece, afundando “os dedos no seu cabelo, coçando-lhe a cabeça como fazia antigamente” (ABREU, 2007, p.75) e, em meio à conversa de ambos, peculiaridades de suas personalidades começam a surgir, a sensação de objetualização que percorre o texto é desestabilizada, sugerindo que

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).

Logo, se “o mundo subjetivo que constitui a identidade da personalidade individual só pode ser sustentado por meio da troca intersubjetiva” (BAUMAN, 1999b, p.212), muitos personagens caiofernandianos, transitando em um contexto de relações instantâneas e objetualizadas, demonstram sentirem-se desamparados, caóticos, estilhaçados, buscando falidamente estabelecer uma comunicação mais complexa e cúmplice. De modo que essa sensação repercute na estrutura narrativa, já que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1993, p.16).

Nesse sentido, o estilo fragmentário e caleidoscópico de muitos contos caiofernandianos, assim como o foco narrativo sempre aberto à incerteza são aspectos que sugerem o desconforto do indivíduo inserido num contexto caracterizado pela velocidade e pela multiplicidade de contatos transitórios. E mais, a utilização de diálogos desconexos¹⁰, a abertura formal dos textos, a utilização constante da função fática¹¹ para verificar se o canal de comunicação está funcionando sem ruídos e a inserção de narratários que parecem personagens, mas não agem na diégese, revelam a impossibilidade de comunicação elucidada em toda a obra de Caio Fernando Abreu. Com isso, percebe-se que o outro almejado segue distante e, portanto, seus contos são sempre uma busca contínua, impulsionada por um trajeto externo ou apenas pelas pegadas de um movimento interior.

¹⁰ Para Milena Magri “a dificuldade de comunicação e de troca de experiências, na obra de Caio Fernando Abreu, atinge seu ponto máximo nos diálogos desencontrados” (MAGRI, 2010, p.60).

¹¹ Sobre a questão das Figuras de Linguagem ver: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

Porém, embora a repercussão do urbano caótico na ficção de Abreu seja uma constante, há que considerar que não é apenas esse contexto que sufoca os personagens caiofernandianos, dificultando a construção dos laços de afeto que buscam falidamente. Visto que toda a obra do referido escritor gaúcho nos permite estabelecer conexões com os aspectos sociopolíticos de seu tempo, a repressão e a brutalidade do período ditatorial brasileiro e as sobras desse momento histórico deixadas com a transição para a democracia também são transformadas em matéria literária em muitos de seus contos, nos quais a fragmentação do indivíduo oriundo desse contexto mais uma vez “reflete-se na estrutura das narrativas, tornando-as descontínuas” (BIZELLO, 2005, p.5).

Entre os contos nos quais há conexão com o referido momento histórico, creio que o mais emblemático – pela explicitação do abuso de poder – é “Garopaba mon amour”, no qual um grupo de jovens, acampados em uma praia em Santa Catarina, são interrogados e agredidos por policiais que chegam ao local. Através da violência infundada, a que são submetidos os personagens, é possível visualizar o momento mais grave da ditadura militar brasileira, que como sabemos durou 21 anos, foi governada por diferentes figuras e exerceu o poder de distintas maneiras. É sua face mais escura – instalada no país com a implantação do AI-5 e estendida até meados da década de 70 – que parece figurar aqui, pois nesse período, como afirma Elio Gaspari, a ditadura tornou-se escancarada:

a tortura foi seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 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).

Período no qual todo o direito à liberdade de expressão foi vetado, tanto pela censura exercida de forma totalitária, quanto pelo abuso de poder por parte dos militares, que se valeram da força para calar todos aqueles que se mostravam contra as estratégias do governo. Durante esse momento da história brasileira, uma enorme quantidade de produções artísticas, em todas as esferas da criação, foi censurada¹², tirada de circulação ou modificada por alterações e cortes exigidos pelos censores, à proporção que seus criadores eram caçados, presos, torturados e muitas vezes exilados. O próprio escritor com o qual trabalhamos aqui teve alguns de seus contos censurados e, conforme afirma Paula Dip, também foi exposto às

¹² Segundo os dados levantados por Zuenir Ventura: “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).

agressões do regime, o que verificamos em suas palavras, que indicam a conexão já mencionada entre vida e obra na ficção do referido escritor:

nos anos 70 [Caio] 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).

Entretanto, não foram apenas os militantes de esquerda e os intelectuais que sofreram a repercussão aterradora desse momento; cidadãos comuns que apenas desejavam viver suas vidas em liberdade, também experimentaram as implicações nocivas do regime, como foi possível observar no conto mencionado, no qual os jovens que acampam na praia, visando “curtir” a vida, apanham e são ofendidos verbalmente, sem motivo específico. É que ao lado da opressão imposta pela ditadura se disseminava no país o movimento de contracultura, reivindicando uma maior liberdade com o corpo e a desmistificação de dogmas tradicionais, o que também não era bem visto no contexto repressivo, já que tal forma de contestação também exigia, mesmo que indiretamente, o direito de ser e de pensar longe das amarras do poder. Essa luta por mudanças comportamentais, que atravessa toda a obra de Abreu, configurando-se tanto nos contos nos quais há menção explícita ao momento de ditadura, como naqueles nos quais o recorte histórico é camuflado ou não aparece, é um dos aspectos fundamentais no estabelecimento da conexão com o período ditatorial brasileiro em seus textos, como esclarece Jaime Ginzburg:

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.46).

A decepção com a situação política do país também aparece em alguns contos de Abreu pelo viés da condição do exílio e das experiências, muitas vezes dolorosas, implicadas no deslocamento. O conto “Lixo e purpurina” – que se estrutura como diário – narra pelo prisma introspectivo de um narrador em primeira pessoa as vivências deste como estrangeiro em Londres. A situação precária que visualizamos no conto, e que se assemelha àquela figurada em “London, London ou Ajax Brush and Rubbish”, no qual o trabalho forçado e a miséria também são situações vivenciadas pelo protagonista, pode ser observada em muitos trechos, nos quais percebemos o desencanto e a morte dos sonhos provocados pela dificuldade de sobreviver num país outro, como sugere o personagem: “meu coração vai batendo devagar

como uma borboleta suja sobre este jardim de trapos esgarçados em cujas malhas se prendem e se perdem os restos coloridos da vida que se leva. Vida? Bem, seja lá o que for isto que temos...” (ABREU, 2005a, p.195). Com um grupo de jovens, oriundos de diversos países, o narrador (sobre)vive no ambiente londrino como *squatter*, invadindo casas sujas e sem energia elétrica, enfrentando o medo de ser expulso a qualquer momento por policiais, e percebendo, em meio à situação insegura na qual se encontra, a repercussão nociva da rejeição: “estamos encalhados sobre malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis” (ABREU, 2005a, p.195).

Os resquícios do período ditatorial deixados após a democratização do país também figuram na ficção de Caio Fernando Abreu, o que pode ser visualizado no conto “Os sobreviventes”, no qual há menções ao referido momento histórico como um fato passado, que depois de atropelar os ideais dos personagens os envolveu com sentimentos de vazio e de falta de direção deixados pela abertura. Além disso, em alguns contos do escritor, a ditadura militar brasileira aparece através de críticas extremamente veladas, como é o caso de “O ovo” e “O mar mais longe que eu vejo”; contos que, segundo o escritor, constituem a parte da antologia *Inventário do ir-remediável* que ele denomina de “vagas alegorias sobre a ditadura militar do País” (ABREU, 2005a, p.18). Em ambos, a inserção do insólito contribui para a configuração de sarcásticas críticas contra o sistema, pois ilumina o absurdo das estratégias utilizadas no referido momento histórico, que silenciou muitos indivíduos, condenando-os ao ostracismo e ao encarceramento em prisões ou hospícios, sem motivos pertinentes e sem direito à defesa.

Nos contos de Caio Fernando Abreu nos quais é possível visualizar a conexão com a ditadura muitas vezes o preconceito sexista é atualizado. Algumas vezes através de críticas veladas; em outros casos de maneira explícita, o que pode ser observado na atitude dos policiais do conto “Garopaba mon amour”, que além de agredirem fisicamente o grupo de jovens acampados na praia de Santa Catarina, também se valem de ofensas verbais ao chamá-los de “bichonas”. No entanto, a homoafetividade e suas implicações sociais são uma constante na obra do escritor gaúcho e não podem ser restringidas a esse contexto.

Em “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois”, exemplos clássicos de contos que se centram nas repercussões mais nocivas do preconceito homofóbico, a agressão que sofrem os personagens não advém do regime ditatorial repressivo, mas prolifera no seio da sociedade já democratizada. Embora no primeiro, o contato corporal entre os dois personagens, que se conhecem numa noite de carnaval, seja cortado pelo ataque brutal de um grupo de pessoas que não aceitam a opção sexual dos dois, e no segundo, Raul e Saul saíam vitoriosos e mais

unidos após serem despedidos do escritório onde trabalham, em ambos a rejeição se coloca como obstáculo para a construção de vínculos amorosos. Dessa forma, percebemos que a figuração da homofobia na obra de Abreu é outro aspecto que, ao lado dos contatos transitórios nas grandes cidades e da repressão ditatorial, contribui para dificultar o estabelecimento de relações de afeto. Sendo assim, nos perguntamos: esquecido, sufocado e/ou reprimido, onde o amor pode nascer? Talvez, no caminho da palavra. Esse deslizar para o qual também parece apontar a ficção de Reinaldo Arenas.

3.3 Lacunas do (im)possível na obra areniana: o deslizar de uma palavra

Na ficção de Reinaldo Arenas, quando a palavra literária se encadeia configurando um movimento fomentado na inércia – o que é uma constante em seus romances – a tensão que se produz advém de uma narrativa que avança em espiral, girando sobre o mesmo fato, para atualizá-lo e iluminá-lo nos volteios que se encontram. Desse modo, a compreensão dos acontecimentos amplia-se, acrescida de novas perspectivas, refratadas pela focalização do protagonista ou de outros personagens, ao mesmo tempo que a sensação de asfixia, pela improbabilidade de escapar do contexto no qual se movem, instala-se implacável. No entanto, ao lado da angústia provocada pelo retorno dos eventos, que aprisionam os personagens na inalterabilidade de um recomeço circular, desliza o desejo, a provocar compreensão e revolta. Os personagens arenianos reconhecem o inadmissível da situação e não se rendem ao que parece sem saída: frente ao intolerável abrem portas (im)possíveis: gritam no silêncio imposto, intuem o que vai além do visível, voam na imaginação sem amarras, supõem a existência de uma alternativa de vida diversa, constroem refúgios interiores inalcançáveis, se desdobram, fantasiam. E escrevem: geralmente há um escritor nas obras de Arenas.

É que em meio ao ambiente hostil e repressor figurado a palavra tem um peso preponderante, pois aparece como a única forma de escapar, quando *no hay escapatorias*, para usar uma expressão recorrente nos três romances do escritor dentre o *corpus* selecionado para esta pesquisa. Nestes, o desejo reprimido de liberdade se instaura na escritura, fazendo da criação literária uma potência de fuga e, nesse sentido, as obras refletem metaficcionalmente o caráter transgressor que pode ter a ficção. Aspecto crucial da escrita para Reinaldo Arenas, conforme afirma: “la literatura no es siquiera un oficio; es un sacrificio y una fatalidad, un placer y una maldición. Toda obra de arte es un desafío, y por lo tanto implícita o

explícitamente es una manifestación y un canto de libertad” (ARENAS apud CABRERA; MARQUES, 2009, p.254).

Mas do que busca libertar-se esse canto? Para podermos compreender o que encarcera os personagens arenianos é preciso analisar o contexto no qual se movem, e que varia de uma obra para a outra, embora em todas elas se configure as condições sociais da ilha cubana. Começamos por *Celestino antes del alba*, primeiro romance de Reinaldo Arenas e único livro publicado em Cuba, pois este, sendo também a ficção inicial da pentagonia, conjunto de obras que implica desenvolvimento fictício, nos permitirá observar, na transição de um romance ao outro, tanto a evolução do personagem, como as transformações ocorridas no campo sociopolítico dos contextos figurados.

Ambientado pelo período cubano pré-revolucionário, subdesenvolvido e fundamentalmente agrícola, o referido romance é narrado pelo prisma de um menino camponês que encontra no devaneio a única forma disponível para escapar da violência e da miséria a que está submetido no ambiente familiar e rural. Em meio ao trabalho no campo, à fome e à agressão que sofre, principalmente de seu avô – a quem dirige um grande ódio, emergem acontecimentos paralelos, que movidos pela imaginação do protagonista, espelham a face invertida e colorida de uma infância assassinada pela pobreza e pela brutalidade. Assim, com a justaposição de versões e até mesmo de eventos inconciliáveis, a narrativa se desenvolve através da focalização contínua do infortúnio familiar e das fantasias que o narrador soma a sua desgraça, fazendo-as conviver incongruentes no mesmo plano.

Dessa forma, o texto avança preso ao contexto repressor, que por repetir-se de maneira incessante, produz no leitor a sensação de asfixia que envolve o protagonista, mas também reflete o poder de liberdade que a imaginação faz nascer, pois é nos momentos de neblina, antes do amanhecer, que turvam o exterior e a realidade, deixando fluído o que é fechado e duro, que Celestino – o duplo do protagonista, etéreo, *antes del alba* – “escribe más de la cuenta” (ARENAS, 1980, p.145), criando um universo paralelo para sobrelevar a realidade, pois como indica o protagonista “esta neblina es lo único que nos protege a la gente” (ARENAS, 1980, p.45). E por isso, também confessa:

Es una lástima que no se pueda vivir siempre en este neblinal, porque así las cosas serían diferentes siempre y mi abuelo fuera siempre un viejito muy blanco. Alegre y húmedo. Caminando por sobre la yerba también blanca. Y la casa – si nunca saliera el sol – fuera también una casa de cuentos como la de la portada del libro de Celestino, y quién sabe si hasta mi madre, en vez de darme un janazo de vez en cuando, lo que hiciera siempre fuera pasarme la mano por la cabeza, pues hay que tener en cuenta que el día que lo hizo de verdad había mucha neblina (ARENAS, 1980, p.32).

O caráter circular da obra, que podemos observar na persistência das adversidades vivenciadas pelo protagonista juntamente com sua família em uma pequena fazenda, e que ao longo da obra vão somando-se umas às outras para reiterar a hostilidade do ambiente no qual se encontram, é acentuado pelo arranjo da narrativa que apresenta três finais, iluminando o eterno retorno da condição desditosa da família, que parece marcada por essa sina. Além disso, as mortes e ressurreição do protagonista, de sua mãe e do primo Celestino também contribuem nesse sentido, pois indicam na impossibilidade de morrer, o eterno recomeçar da infelicidade familiar, que parece estender-se além do tempo e do espaço; o que sugere o narrador neste trecho, ao mencionar a continuidade da fome que sentiam; sempre insaciada: “No hemos encontrado nada en todo el día... ¡Y pensar que ya hace más de cien años que no probamos ni un bocado! Ya casi nos hemos acostumbrado a *vivir del aire*, como decía mi madre, cuando todavía tenía fuerzas para hablar” (ARENAS, 1980, p.121, grifo do autor).

A pobreza e a falta de oportunidades fora do campo as quais estão subjugados os personagens dessa obra, se aproxima da condição precária da maior parte da população cubana no período neocolonial. Com o subdesenvolvimento da ilha, submetida à exploração capitalista através da dominação indireta e descentralizada¹³ pelo imperialismo norte-americano, “as sequelas se configuraram sob formas cruéis, descritas por todos os estudiosos de Cuba: miséria, fome, doença, falta de instrução, etc” (FERNANDES, 1979, p.47), e esses aspectos podem ser visualizados no romance areniano. Pelo viés da precariedade da moradia habitada pela família campestre, descrita em algumas passagens como esta: “la casa se está cayendo. Yo algunas veces quisiera sujetarla con las manos y todo, pero sé que se está cayendo, y nada puedo hacer” (ARENAS, 1980, p.153). Também na escassez de alimentação, atualizada em muitos trechos da obra, entre os quais consta o seguinte:

en la casa todos nos acostamos muy tempranos para ver si soñamos con comida, pero nada, es tanta el hambre que no podemos ni pegar los ojos. Yo me pongo a pensar y a pensar y a la única conclusión que llego es que tenemos que comernos al abuelo, que es el más viejo, y por lo tanto ha vivido más. Me pongo a pensar en eso, pero no se lo digo a nadie. Además esas cosas dan mucho miedo porque si empezamos por los más viejos, tarde o temprano me tocará a mí (ARENAS, 1980, p.120).

Aqui a fome é exacerbada a tal ponto que carrega a passagem de ironia, revelando no pensamento insólito do menino, a dificuldade de sobreviver em um contexto miserável, onde a carência total de alimento aparece como um obstáculo intransponível, a ponto de instaurar

¹³ Caracterizações apoiadas na afirmação de Fernandes de que “a diferença entre o colonial e o neocolonial está no fato de, no último, a dominação ser indireta e descentralizada” (FERNANDES, 1979, p.48).

um medo absurdo (sarcástica opção estética), pois, como ele afirma “quién va a dormir en esta casa si todos nos estamos mirando siempre con ojos brillantes y con la boca empapada, de la baba que nos sale” (ARENAS, 1980, p.123). Além disso, acrescido à situação extrema de pobreza, o analfabetismo, cujo índice era bem elevado no período cubano pré-revolucionário é outro aspecto figurado no romance, no qual somente Celestino e uma vizinha das redondezas sabem ler, o que podemos observar nas palavras da avó do narrador-personagem, que em um dos diálogos, entre os quais ele lhe dá voz, afirma: “la mujer de Tomásico [...] es la única criatura que sabe leer em todo el barrio”(ARENAS, 1980, p.175).

Aliás, à falta de instrução que permeia esse meio une-se o preconceito contra a criação literária. Celestino, escreve sem cessar, “en las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preña las vacas. En las hojas de magüey y hasta en los lomos de las yeguas” (ARENAS, 1980, p.16), e quando não sobra nada “comienza a escribir entonces en los troncos de las matas” (ARENAS, 1980, p.16). Para a família, essa é uma grande desgraça, pois, dentro de uma visão machista e heterocêntrica, acreditam que essa atividade não condiz com a postura masculina. Por isso, a mãe se desespera e se enraivece: “eso es mariconería [...] antes de tener un hijo así prefiero la muerte” (ARENAS, 1980, p.16). E da pequena vila onde vivem, também emerge o comentário maldoso dos vizinhos, que contribui para acentuar o desgosto de sua família, da mesma forma que transforma a opinião preconceituosa em um coro uníssono, corroborando a percepção do protagonista de que “no hay escapatorias” (ARENAS, 1980, p.97):

Todo el mundo ya sabe que Celestino es poeta. La noticia ha corrido por el barrio completo, y ya lo sabe todo el mundo. Mi madre dice que se muere de vergüenza y que no saldrá nunca más de la casa, y hasta mi *abuela-muerta* se ha encerrado en la prensa de maíz y dice que de ahí no saldrá ni aunque vuelva a vivir. Al abuelo ya los lecheros no le compran la leche que dan las vacas, y cuando pasan por frente a la casa nos tiran pedras y dicen: “Ahí viene la familia del poeta”. Y se van riendo a carcajadas (ARENAS, 1980, p.129-130, grifos do autor).

Mas de todos, o avô é quem mais o persegue, agredindo-o constantemente e derrubando todas as árvores onde ele escreve. A obstinação de sua brutalidade que se propõe a cortar tudo o que é escrito e, conseqüentemente, toda a possibilidade de imaginação, de criação, de liberdade, é ressaltada pelo barulho do machado, que na narrativa se torna ruidoso através da frequência com que a palavra “hachas” aparece. Em muitas passagens há parágrafos inteiros formados apenas com a repetição dessa palavra e um dos trechos assemelha-se à figura de um cano de revólver, na esteira do jogo com o visual, inaugurado pelo lance de dados mallarmeniano. É que para o protagonista “hachas y ruidos de hachas es

lo único que se ve y oye en esta casa de hachas, forrada de hachas y repleta de hachas que ya cuelgan del techo, de los cujes, de la cumbre” (ARENAS, 1980, p.83).

Por isso, a necessidade de imaginar, de tatear possibilidades outras que ultrapassem o contexto limitador. Então, o narrador cria Celestino, que frente ao ambiente repressor se rebela em uma poesia interminável. Este, denominado como o primo do protagonista, sugere uma relação de desdobramento, devido ao contágio que se processa entre ambos ao longo de toda a narrativa, na qual tudo o que acontece com um também sucede ao outro, da mesma maneira que em seus diálogos ambas as vozes se refletem como eco. A opção estética de colocar a atividade que exerce (é o narrador quem nos conta a história) nas mãos do duplo, acentua o encarceramento do menino, reiterando que nesse espaço, onde predomina a violência e a ignorância, toda forma de expressão é vetada, destinando-o ao silêncio:

si yo pudiera hablarte te diría algo, aunque no sé lo que te diría, pero no puedo: me han cosido la boca con un alambre de púas y una bruja me acompaña siempre con un garrote, y al primero intento de decir “hummm”, que es lo único que puedo decir, la bruja coge el garrote que le revolotea sobre la cabeza, y me da un garrotazo (ARENAS, 1980, p.97).

O narrador não pode falar, também não sabe ler, como afirma em algumas passagens, e por isso projeta sua voz na de Celestino, afirmando que o que ele escreve “debe ser algo muy importante porque mientras escribe no le hace caso ni a los truenos, que le revientan en su cabeza” (ARENAS, 1980, p.34). A importância que vê na criação – compreendemos pela totalidade da obra, se liga ao fato de que ela representa o direito ao grito. No ambiente adverso no qual o protagonista vive, perpassado pela agressividade, pela miséria e pelo preconceito, a construção de outro mundo se torna uma necessidade crítica.

No entanto, as fantasias, que tornam o protagonista distinto dos demais e o ajudam a sobreviver no contexto repressivo e miserável, começam a tornarem-se insuficientes, instalando a necessidade de concretizar a possibilidade de vida livre que imagina, conforme cresce e se torna o adolescente Fortunato, do segundo romance da pentagonia, intitulado *El palacio de las blanquísimas mofetas*, porque para este “la vida no puede tolerarse cuando sólo la habitan inventos. La vida necesita de la aventura, de lo diverso. El intercambiado choque de los cuerpos, el correr por sitios verdaderos, distintos, el visitar otros infiernos” (ARENAS, 1983, p.88-89). Aqui, a percepção de que “sólo sensaciones sucedían a él” (ARENAS, 1983, p.39) começa a mostrar-se incômoda, pois percebe frente à morte (elemento constante em toda a obra areniana) que a vida se esvai e que, portanto, é preciso arriscar novas alternativas, sendo por isso que ao longo da narrativa deseja partir para “alzarse” com os rebeldes,

chegando, em determinado momento, a procurá-los. Além disso, no referido romance, o escritor é Fortunato e não mais o primo imaginário, tornando, assim, a literatura uma atividade enfim palpável, pois o desejo de libertar-se pelo viés do testemunho, anteriormente projetado no primo imaginário, aqui se concretiza.

No referido romance, ambientado pelo momento de transição entre um regime e outro e no qual há referências aos “últimos momentos de la dictadura de Fulgencio Batista, cuando el hambre y el desempleo dominaban en la provincia del Oriente” (LÓPEZ, 2008, p.83), um clima de transformação se insinua, não apenas na tentativa de Fortunato de unir-se aos rebeldes para fugir do lugar que detesta, mas também no impulso de sua tia Adolfina, personagem velha e ainda virgem que após muitos lamentos sai à noite em busca de um homem – qualquer homem – com o qual possa experimentar o sexo, visando resolver sua frustração. Essa investida de ambos os personagens em atitudes que podem modificar suas vidas tem relação com o contexto de transição da ditadura de Batista para a Cuba revolucionária que ambienta a obra, impregnando-os de esperança, mas também os envolvendo em uma condição de instabilidade, violência e medo, que perpassa toda a narrativa e que possui relação com a luta armada da qual se valeu o líder Fidel Castro, apoiado por figuras importantes como Che Guevara e Camilo Cienfuegos, para derrubar o regime ditatorial instalado no país e romper com o imperialismo norte-americano.

Nesse sentido, a situação precária em que se encontram, conforme menciona Fortunato, ao indicar que: “las cosas se ponen cada día peor. Las ventas en la venduta cada día son menos [...] Ahora siempre es de noche. Mi abuelo no habla y la fábrica está cerrada. Nos morimos de hambre” (ARENAS, 1983, p.16), se conecta com o momento de transição pelo qual passa o país, pois a descrição das dificuldades enfrentadas vem unida à situação política revolucionária: “hay gentealzada por dondequiera. El pueblo se ha quedado oscuro. La venduta quiebra [...] hay rebeldes por toda parte. El pueblo está a oscuras” (ARENAS, 1983, p.17). Além disso, o medo provocado pelo conflito acentua a situação calamitosa. O povo se vê oprimido entre as duas posições, como indica Polo, *el abuelo*: “si te callas, estás con los rebeldes y no quieres que te descubran. Y se hablas... pues vaya usted a ver lo que le pasa al que habla” (ARENAS, 1983, p.202).

As medidas tomadas pelo regime ditatorial de Batista no intuito de restaurar a ordem eram drásticas: “había orden de disparar contra cualquier joven que anduviese por las calles después de oscurecer” (ARENAS, 1983, p.214) e quando descobriam que um membro da família havia se unido aos rebeldes, imediatamente faziam investigações e ameaças, o que é relatado nesta passagem: “vino la policía y dijo: ‘aquí vive Polo Ramos’. Servidor de ustedes,

dije. Entraron. Registraron toda la casa. Hasta debajo de la colchoneta registraron. ‘Cuidate viejo que sabemos que tienes un alzado, me dijeron’” (ARENAS, 1983, p. 221). E isso porque, conforme afirma Régis Debray, em seu livro intitulado *Revolução na Revolução*: “frente aos guerrilheiros inacessíveis, o exército vingava-se nos camponeses supondo que estão em contato com aqueles; se descobre alguém que não comunicou alguma informação à tropa, mata-o e menciona-o como um guerrilheiro” (DEBRAY, s/d, p.27). Portanto, é da brutalidade do exército que emerge o receio temeroso do avô, no momento em que descobre que Fortunato partiu de casa para apoiar a revolução, pois a atuação do regime ditatorial no período era impiedosa e os exemplos do terror se espalhavam rapidamente, como podemos observar nesta passagem:

En las ciudades estaban las tropas del gobierno que desplegaban todo su brutal aparato de persecución, de chantaje, de tortura. A mediados de aquel año ya en Holguín se fueron las luces, comenzó a faltar el agua, los alimentos; una avioneta ametralló un edificio. Y hombres jóvenes comenzaron a aparecer por los caminos, sin uñas, sin ojos, a veces sin testículos (ARENAS, 1983, p.168).

Além disso, nesse segundo romance da pentagonia, a tradicional visão machista e preconceituosa, que visualizamos em *Celestino antes de alba*, também contribui para aprisionar esses personagens, limitando suas atitudes e encarcerando-os em estereótipos, como podemos ver em um sonho de Fortunato, onde a mãe e uma das tias investigavam a forma como ele se vestia, e no qual “toda conversación giraba sobre un pantalón que él tenía y que según la tía era demasiado estrecho y que había que quemar” (ARENAS, 1983, p.146). Do mesmo modo, na condição opressora destinada às mulheres, refletida na fala da personagem Digna: “me hubiera gustado haber sido hombre. Pero no sé si me hubiera gustado haber sido hombre. Pero al menos, si hubiera sido hombre, Moisés sería entonces la mujer, y yo no estaría pensando lo que estoy pensando” (ARENAS, 1983, p.67). E igualmente no desejo da filha mais velha e solteirona, que almejou ser professora sem lograr êxito:

Ahora la primera danza va a ser por mí. Sí, por ti, Adolfina. Adolfina la quedada, Adolfina la muerta de hambre, Adolfina la costurera. Adolfina la no-marido, Adolfina la no-maestra. Sí, porque yo iba a ser maestra. Esos eran mis deseos [...] Pero, que va, con unos padres como los míos cómo iba yo a ser maestra. Cómo iban a dejar ellos que su hija se “pervirtiera en el pueblo” (ARENAS, 1983, p.33, grifo do autor).

Aqui, a situação desafortunada também se repete sem cessar, indicando a impossibilidade de romper com as condições contextuais repressivas, o que contribui para acentuar a sensação de asfixia e aprisionamento que marca a obra. Embora as descrições da

situação política indiquem a tomada do poder que se daria em 1959, o triunfo da revolução não se processa em *El palacio de las blaquísimas mofetas*. Porém, o final trágico dos dois personagens (a morte de Fortunato e o suicídio de Adolfina) e a permanência da situação desditosa da família fictícia, são aspectos que funcionam como espécie de premonição do que se instalará no país após a vitória dos “barbudos”, revelando na tessitura do texto o que perpassa com insistência o romance: novamente não há como escapar do contexto opressor.

Então, frente às adversidades, novamente o único meio encontrado para evadir-se é a palavra. É por isso que Fortunato escreve e desdobra-se em todos os outros personagens, conforme sugere, iluminando assim seus assombros, talvez desconhecidos a eles mesmos¹⁴, pois “si algo permanecía fijo en él era la condición fatal, inexplicable – entonces – de encargado de administrar los gritos” (ARENAS, 1983, p.119). Somente desse modo consegue transpassar o que o final lhe reserva: a tortura e a morte, às quais lhe submetem oficiais do governo com a intenção fracassada de receber informações dos rebeldes. No momento em que morre já não é ele mesmo e sim

el traidor, el traficante, el encargado de dar testimonio, el superior. Deshaciéndose, para poder hacer. El intérprete, cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difundirse, al desaparecer barrido por la furia del fuego. Y corriendo, jadeante, ya sereno, casi dichoso, comprendió que sólo en la violencia y en las transfiguraciones podría hallar su verdadera autenticidad, su justificación... (ARENAS, 1983, p.287).

A importância da palavra que notamos aqui, e igualmente na primeira narrativa analisada, também se estende ao terceiro romance da pentagonia, intitulado *Otra vez el mar*, no qual, frente à situação opressora figurada, os escritos de Héctor funcionam como a única forma de escape à repressão; representam a força de um grito que não se cala, mesmo com o silêncio imposto; se comportam como ecos de denúncia rompendo a mudez obrigatória. Enquanto a primeira parte da referida obra, narrada pelo prisma da esposa de Héctor, disposta a contar os seis dias da viagem de férias do casal, nos introduz em um contexto, cujo direito à liberdade de expressão foi extinto, a segunda parte, dividida em seis cantos, além de reiterar a atmosfera opressora, inaugura a forma de luta encontrada, ao configurar-se como os escritos do protagonista: ácidas críticas ao regime que o cala e o subjuga.

O personagem reconhece o impedimento de pronunciar-se livremente e as repercussões nocivas àquele que o faz, como podemos observar na resposta que a mulher diz

¹⁴ “Muchas veces, siempre, seguramente, sí, había sido todos ellos, y había padecido por ellos y quizá –porque él tenía más imaginación, porque él iba más allá – al ser ellos había sufrido más que ellos mismos dentro de su autenticidad, dentro de su propio terror, invariable, y les había otorgado una voz, un modo de expresar el estupor, una dimensión del espanto que, quizá, seguramente, ellos mismos jamás llegarían a conocer ni a padecer” (ARENAS, 1983, p.193).

receber do marido quando lhe pergunta se não pensa em voltar a escrever: “qué se puede escribir en esos momentos [...] cualquier cosa que cuentas se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor” (ARENAS, 2002, p.146). No entanto, a segunda parte da obra, constituída pelos textos de Héctor, nos mostra que ele não abandona a palavra; a literatura é para ele uma maneira de se rebelar, conforme notamos neste trecho:

tú cantarás, óyelo bien [...] Tú revolverás la mierda que se esconde siempre tras la divina retórica. Tú enseñarás a desconfiar de las grandes palabras, de las grandes promesas, de las grandes pantomimas heroicas. Tú atosigarás con blasfemias la ciudad que te asfixia (ARENAS, 2002, p.166).

O apelo ao grito é uma urgência porque a condição de encarceramento à qual estavam submetidos os personagens dos romances anteriormente analisados, se prolonga (embora com alterações) em *Otra vez el mar*, obra que estabelece conexão com a narrativa que a precede na pentagonia, em consonância com a proposta sequencial do conjunto de obras. Ambientado pelo período que sucedeu a tomada do poder pelos guerrilheiros, *Otra vez el mar* retoma alguns recortes históricos dessa fase inicial. Neste, podemos visualizar a comemoração do povo cubano¹⁵ após a vitória da Revolução, assim como os fuzilamentos públicos (vulgo *paredón*) que ocorreram nesse primeiro momento, objetivando eliminar os aliados de Batista. Estratégias e resultados econômicos, surgidos na sequência dos fatos, também figuram no texto, no qual há menção tanto ao objetivo de atingir a safra de dez milhões de toneladas de açúcar nos anos 70, meta frustrada do governo, quanto ao racionamento de produtos¹⁶ que acossou Cuba após o triunfo revolucionário e que pode estar relacionando ao bloqueio econômico imposto pelos EUA, em especial no momento que ficou denominado como Crise dos mísseis.

Porém, na relação que a obra estabelece com o referido momento histórico, a ênfase é posta na questão da repressão. E isso porque embora o período tenha proporcionado avanços no campo social, como afirmam alguns estudiosos, entre os quais consta Antônio Rangel Bandeira¹⁷, que reconhece que “muito se fez no campo da saúde pública, do ensino, do

¹⁵ Na página 50 do referido romance é possível observar a comemoração do povo pela vitória, que se assemelha ao que Emir Sader caracterizou como “um clima de enorme euforia e de mobilização de rua cotidianas do povo em todo o país” (SADER, 2001, p.55) que se deu após o triunfo dos revolucionários.

¹⁶ Ao longo da obra é possível observar a escassez, principalmente de alimentos e de gasolina, que acossou esse período, prolongando a miséria a que o povo cubano estava submetido, como observamos nos dois primeiros romances analisados, ambientados por fases históricas anteriores à Revolução.

¹⁷ Outros estudiosos do período mencionados aqui, como Emir Sader, Florestan Fernandes e Sartre, igualmente mencionam as melhorias na condição de vida da população durante a Cuba pós-revolução. Silvia Miskulin

esporte” (BANDEIRA, 1994, p.27), o abuso de poder contra a integridade dos indivíduos não pode ser esquecido ou tolerado. Os depoimentos¹⁸ de vítimas da opressão castrista, transcritos por Bandeira no livro intitulado *Sombras do paraíso*, ao denunciarem as torturas e a situação precária vivenciada nas prisões e nos hospícios aos quais foram enviados muitos cidadãos cubanos pelo governo, nos mostram a face escura do regime de Fidel, causando indignação. Portanto, é a repressão extrema o principal fator para o desgosto dos personagens de *Otra vez el mar* com a revolução na qual acreditaram:

al principio íbamos a las reuniones, oíamos los discursos, pensando: es formidable, es formidable, todo es formidable [...] Pero pasan los días y las palabras que antes eran de aliento, se vuelven amenazantes; la esperanza es, como antes, algo inútil a lo que se le echa mano para seguir aguardando. La libertad, que casi no llegamos a conocer, desaparece totalmente, y con ella todo, entusiasmo, rebeldía, justicia, seguridad, comida y esperanza... (ARENAS, 2002, p.67).

Nesse sentido, próximo da atmosfera configurada nos romances anteriores, a referida obra também gira em torno de uma condição persistente e inalterável: o encarceramento ao qual estão submetidos os personagens dentro de um contexto que limita suas opções e lhes tolhe brutalmente a liberdade. Em várias passagens do romance é possível observar a ausência de liberdade, a impossibilidade de decidir, de escolher, ou seja, o alto grau de opressão do regime, já que “todo, aun el hecho de pintarse las uñas o cortarse el pelo, está vinculado directamente al sistema y solicita de su aprobación” (ARENAS, 2002, p.90).

Nos seis cantos que compõem a segunda parte do livro, além da menção à proibição de manifestar-se livremente e, em consequência, à coibição de criações artísticas que não estavam engajadas no projeto da Revolução – apoiando-a, encontramos outros aspectos repressivos impostos, e que obviamente deveriam permanecer ocultos, como a impossibilidade de sair do país, as torturas, os assassinatos e o trabalho forçado nos campos de concentração das Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAPs), o impedimento da emergência das mudanças comportamentais que se disseminaram pelo mundo com o movimento de contracultura e também a intolerância contra os gays, visto que “a repressão aos homossexuais após a Revolução Cubana configurou-se com visibilidade desde o início dos anos sessenta” (MISKULIN, 2009, p.91).

também a indica, porém, com o objetivo de fazer sua objeção: “se a Revolução Cubana trouxe benefícios e conquistas para a maioria da população, minimizando as desigualdades sociais existentes na ilha, não conseguiu garantir os direitos civis, ou seja, a liberdade dos indivíduos, tanto no âmbito da esfera privada como da pública” (MISKULIN, 2009, p.253-254).

¹⁸ Entre aqueles que depõem na referida obra pode-se citar o escritor Carlos Alberto Montaner, o historiador Ariel Hidalgo e o poeta Armando Valladares, entre outros.

A irônica sugestão em um dos escritos de Héctor: “ah mar, sé mariquita, sé mariquita para que veas” (ARENAS, 2002, p.171), ilumina a intransigência ao homoerotismo no referido governo que, com o intuito de implantar o modelo do “homem novo”, se propôs a eliminar não apenas os desgostosos com a liderança, mas também aqueles que não se enquadravam no arquétipo guerrilheiro másculo, pois

como foi amplamente documentado, nos primeiros anos da Revolução Cubana, o Partido Comunista Cubano não estava muito longe da política soviética a respeito das homossexualidades. Combinando o moralismo católico tradicional com as correntes noções que ligavam o homoerotismo ao desvio social bem como ao turismo sexual, os líderes cubanos associavam o comportamento não normativo dos homens cubanos à fraqueza moral e falta de fervor revolucionário (GREEN, 2003, p.33).

Perspectiva essa que se estendeu aos anos que se seguiram, conforme indica Silvia Miskulin, ao afirmar que “nos anos setenta, acentuou-se a política repressiva, com um controle cada vez mais rígido das ‘condutas impróprias’, como era considerada, por exemplo, a homossexualidade” (MISKULIN, 2009, p.254, grifo do autor). Logo, ao contexto repressivo, fechado, sem saída, configurado em Cuba após a Revolução, se levantam com fúria os escritos de Héctor, nos quais a palavra corre solta, inovando formalmente através da exploração de efeitos tipográficos e espaciais; apostando no visual do signo para expor uma palavra reprimida que é marca no corpo e fragmentando as frases de um discurso estilizado pelo horror instaurado. Dessa maneira, atualiza na estrutura da linguagem o rebelar-se constante ativado no enunciado.

No momento da escritura, ele é livre para revelar o desejo reprimido pelo jovem rapaz que se encontra na cabana ao lado. Mas também, e principalmente, para dar voz aos que foram cruelmente silenciados. Sua poesia, conforme ele indica no início do quarto canto, pode encarnar a voz de tantos, pois “todos quieren hablar, todos quieren presentarse y gritar, todos quieren decir rápido su espanto y reventar” (ARENAS, 2002, p.239). Por isso, ao perguntar “¿quién va a comenzar el canto cuarto?”(ARENAS, 2002, p.238), menciona muitas possibilidades, inclusive a das multidões. Sua voz pode ser a de: “¿diez millones de personas esclavizadas y amortazadas obligadas a aplaudir su esclavitud?” (ARENAS, 2002, p.238). “Ay, ay. Oigan esos gritos” (ARENAS, 2002, p.238), nos pede a obra areniana.

4 MÁQUINA DE GUERRA: A REVOLUÇÃO MOLECULAR

Para que o convite produza algum efeito de pensamento, é preciso que o encontro ache seu ponto de desentendimento.

Jacques Rancière

Não há nada de mais sublime no humano do que sua desnaturação permanente.

Suely Rolnik

A consideração dos contextos repressivos que perpassam o *corpus* ficcional da presente tese, ao mesmo tempo em que indica a textualização de problemáticas relacionadas ao referente histórico de produção das obras, também sugere, a partir do desassossego produzido em tais situações figuradas, a posição de resistência adotada pelos personagens frente ao que lhes acomete como algo intolerável. Na tentativa insistente de estabelecer novas relações de afeto, impulsionada pela solidão e pelo desencanto que permeiam a obra de Abreu, e no processo de escritura sempre desobediente ao silêncio imposto, metaficcionalizado nos personagens-escritores de Arenas, é possível claramente reconhecer que a literatura de ambos é elaborada como um lugar de obstinada resistência. Porém, apontar simplesmente a posição de desacordo verificável com facilidade em seus escritos não é suficiente para considerá-los enquanto atos transgressivos. É preciso ver em que níveis se dão as rupturas e como elas são capazes de produzir abalos em concepções vigentes demasiado rígidas, incitando um novo olhar. Mas antes disso se faz necessário esclarecer a qual concepção de política se recorrerá para pensar o que há de revolucionário em tais ficções; e a retomada do trajeto empreendido até então é que nos permitirá colocá-la em evidência.

Quando mencionamos a intersecção constante entre vida e obra que se processa na literatura dos escritores em questão como primeiro ponto de conexão entre suas obras é porque a partir dessa consideração pode-se chegar à leitura de seus textos como testemunhos de uma geração. Como subjetividades à margem, por sua opção sexual e pela posição transgressiva adotada com relação aos padrões sociais e aos contextos repressivos vivenciados, ambos os escritores textualizaram em seus personagens a posição de alteridade ocupada. Sujeitos ex-cêntricos, como eles próprios, cruzam essas ficções, desnudando, no desejo entre seres do mesmo sexo, a ferocidade do preconceito, ao revelar as tralhas

incompreensíveis, mas fortemente enraizadas, com as quais este se reveste. Assim como da inadaptação às condutas vigentes e da diáspora vivenciada – Abreu *squatter* em Londres e Arenas *marielito* – repercute a ficcionalização de sujeitos desajustados, estrangeiros, solitários e incompreendidos, devido ao fato de serem sempre marcados pelo estigma da diferença.

Logo, essa posição de outridade, da qual emerge o discurso dos personagens arenianos e caiofernandianos, tem relação com os contextos repressivos e asfixiantes que aparecem na ficção de ambos os escritores e que fazem alusão ao momento de produção das obras. É de tais contextos de opressão, intolerância e violência, vivenciados pelos próprios escritores e textualizados em seus textos, que a atmosfera angustiante e caótica que dá tom às suas ficções adquire seu contorno e ritmo. Por isso, observa-se nos seus escritos o interesse em fazer uma revisão sócio-histórica de suas épocas.

Entretanto, ainda que se considere a reação às injustiças e às misérias originadas nestes períodos como um aspecto importante na literatura de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, nos parece que a capacidade transgressiva de suas obras, embora parta deste ponto, vai muito além da denúncia, que por si só não produziria efeito. Ou seja, o revolucionário que buscamos nesses textos não reside na exposição e na releitura das problemáticas sociais originadas nos contextos de produção das obras, mas nas possibilidades de uma mutação afetiva ainda por vir. Por isso, não recorreremos à noção convencional que vê na denúncia o caráter político da arte, mas pensamos com Rancière que

A política da literatura diferencia-se do engajamento dos escritores ao serviço de uma causa e da interpretação que as suas ficções podem dar das estruturas sociais e dos conflitos políticos. A política da literatura supõe que a literatura aja, não propagando ideias ou representações, mas criando um novo tipo de “senso comum”, reconfigurando as formas do visível comum e as relações entre visibilidade e significações. Esta política é, pois, consubstancial a um estatuto da escrita, ao seu modo de se posicionar, à forma de experiência sensível que ela relata, ao tipo de mundo comum que ela constrói com os que lêem (RANCIÈRE, 2007, online).

Tanto na literatura caiofernandiana quanto na areniana, o que inicialmente leva à reconfiguração apontada por Rancière é ainda a conexão entre o vivido e o fictício que, anteriormente, configurou a ideia de testemunho. Isso, porque o jogo autoficcional já mencionado, através do qual se investe na possibilidade de devir outro, ao iluminar tanto a fluidez da identidade quanto a necessidade se recriar constantemente, sugere a potencialização de novas chances à existência, capazes de resistir às forças que tentam reter suas possibilidades. É certa ideia de vida, já desligada do estritamente pessoal e que vaza dos contextos descritos, o que move essas obras, indicando a necessidade de repensar categorias

do pensamento demasiado rígidas para reinventar novos contornos existenciais, nos quais não sufoquemos.

Tal capacidade de resistir vinculada à noção de vida deve ser pensada levando em consideração o complexo poder-saber proposto por Foucault, porque é a partir desse arranjo que poderemos chegar à noção de dobra, através da qual se considera que “haverá sempre uma relação consigo que resiste aos códigos e aos poderes” (DELEUZE, 2005, p.111). E como é na vergadura do si por si que ocorre um deslocamento das forças em jogo, percebe-se que há uma aposta no viver como possibilidade de combate que se coloca em consonância com o caráter vitalista observado no conjunto ficcional da tese. É na esteira do que Foucault denomina como tecnologias do si que fulgura uma possibilidade de resistência, pois são estas que “permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los [...]” (FOUCAULT, 2004a, p.323-324).

Porém, é preciso considerar que o “exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2004, p.265) se processa de forma diferente em cada formação histórica, como já nos sugere o próprio percurso adotado em *Hermenêutica do sujeito*, livro originado dos seminários que Foucault ministrou no *Collège de France*, em 1982, e no qual ele observa essa relação da Antiguidade à Idade Moderna. Nesse sentido, o cuidado de si, através do qual a liberdade se aproxima da ética na implicação com o cuidado dos outros, que o referido filósofo nota no mundo greco-romano, não funciona no sentido de apontar para a necessidade de restauração de algo perdido, mas para indicar ser na dobra que o sujeito pode se produzir como ativo. É pelo seu caráter de resistência que o cuidado de si deve ser tomado, visto que “o indivíduo alcança autonomia mediante as práticas de si e mediante a união da própria transformação com as mudanças sociais e políticas” (ORTEGA, 1999, p.153). Portanto, é também com relação às condições sócio-históricas das quais deriva que ele deve ser pensado; como esclarece Foucault:

se agora me interessa de fato pela maneira com a qual o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social (FOUCAULT, 2004, p.276).

A posição de Foucault citada acima advém do fato de que em sua perspectiva o poder deve ser tomado como uma relação de forças que não inclui apenas a potência negativa de

reprimir, violentar e subjugar, mas também incita, cria e produz, sendo, por conseguinte, inseparável da relação recíproca estabelecida com o saber e seus jogos de verdade. Segundo o referido filósofo “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1977, p.8). Em uma relação recíproca, todo o saber germina relações de poder, enquanto estas, por sua vez, pretendem sustentar discursos de verdade. E ambos só funcionam em determinado momento, em determinada época, variando com a história, conforme as pesquisas de Foucault sempre nos mostraram. O que essas condições indicam é, conforme pondera Deleuze,

a maneira através da qual o problema se coloca em tal formação histórica: que posso eu saber, ou que posso ver e enunciar em tais condições de luz e de linguagem? Que posso fazer, a que poder visar e que resistências opor? Que posso ser, de que dobras me cercar ou como me produzir como sujeito? (DELEUZE, 2005, p.122).

É por isso que observamos os contextos nos quais se movem os personagens de Arenas e de Abreu nos subcapítulos anteriores. Pois, além de reconhecer que a imbricação com os momentos sócio-históricos de produção tem um peso importante em suas obras, visto que elas situam os personagens e suas problemáticas em conexão com eles, sabemos que para encontrar os pontos de resistência é preciso reconhecer ao que se está resistindo. Somente a partir disso, então, poderemos pensar como a dobra, a prega do si, se agita, movimentando as relações de força de modo a produzir outro composto: outra forma de ser e de estar no mundo, visto que consideramos uma “dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles” (DELEUZE, 2005, p.109). Nesse sentido, e pensando agora com Rancière, o que buscamos é observar como as literaturas caiofernandiana e areniana redistribuem as divisões do sensível, desarticulando categorias de pensamento recorrentes, pois as

artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005, p.26).

Segundo Rancière, o que aproxima arte e política é a capacidade que ambas possuem em intervir na ordem vigente, reconfigurando sua divisão. Portanto, é pelo fato de funcionarem como partilha do sensível que as duas esferas se encontram, estando interligadas por se proporem a fixar, de acordo com o referido conceito, “ao mesmo tempo, um *comum*

partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15, grifo do autor), apontando, através do dissenso, originado entre o que é reconhecido como parcela e o que não é levado em consideração na repartição, “para uma redistribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2005, p.63, grifo do autor). Nesse sentido, a redistribuição das visibilidades, dos enunciados e dos papéis trazendo à tona o que antes não tinha lugar no sensível é onde podemos encontrar a relação entre estética e política.

Para o referido filósofo, a lógica dessa última, e também da arte quando se aproxima dela, é a do desentendimento. Ao compreender a política como contagem das partes ao invés de estabelecimento de vínculos, o referido pensador considera que nesse cálculo há sempre uma margem de erro e é ela que permite que haja “política – e não simplesmente dominação – porque há uma conta malfeita nas partes do todo” (RANCIÈRE, 1996, p.25). Do reconhecimento de uma parcela dos sem parcela – daquilo que escapa à contagem por não poder ser inserido nas definições categóricas dadas de antemão, ultrapassando as funções pré-determinadas, excedendo a esfera do discurso que lhe compete ou vazando dos contornos identitários fechados – é que nasce a política. Ela surge em sua ruptura com a divisão sensível das partes definidas:

a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p.42).

O seu fundamento está na relação oposta que estabelece com a polícia, termo ao qual Rancière recorre não para referir-se à corporação policial ou à atividade de proteção cívica, mas para conceituar “uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído” (RANCIÈRE, 1996, p.42); que organiza os corpos segundo suas tarefas e posições discursivas. Embora elas apresentem lógicas completamente antagônicas é na dissonância que a política surge, pois o que ela faz é agir “sobre a polícia. Ela age em lugares e com palavras que lhes são comuns, se for preciso, reconfigurando esses lugares e mudando o estatuto dessas palavras” (RANCIÈRE, 1996, p.45). O que a propulsiona é o desentendimento, que não deve ser entendido como simples oposição, mas como dissonância, originada da percepção de algo que escapa da categoria na qual estava pressuposto; de uma posição ou discurso estremecido por uma compreensão outra, conforme propõe esta passagem:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação da palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p.11).

Então, ao considerar que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2005, p.17), Rancière encontra na possibilidade de inverter a ordem proposta pela polícia o caráter político da literatura; fato que ocorre não pelo desacordo entre ambas, mas pela agitação de uma percepção nova que fulgura no desentendimento. Através da partilha feita pela literatura é possível desarticular a “verdade” da divisão das parcelas, produzindo um rearranjo nos modelos das ações e dos discursos pela inserção do dissonante, visto que “há democracia – e política, conseqüentemente – porque há palavras sobrando, palavras sem referente e enunciados sem pais que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e das coisas” (RANCIÈRE, 1995, p.15). Nesse sentido, não basta simplesmente observar as relações que determinada literatura estabelece com as estruturas sociais e com determinada época, ou seja, como ela se refere a esse momento, se opondo a ele através de críticas ou exaltando suas propostas, mas sim, considerar a potência de afastamento que ela é capaz de potencializar através da redivisão feita, pois

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turba en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera que divide ese tiempo y puebla ese espacio (RANCIÈRE, 2005a, p.13).

Portanto, as situações contextuais aqui funcionam como o lugar em relação ao qual ocorre o afastamento e a partir do qual se efetua a desclassificação das ordens policiais articuladas. No desentendimento surge o caráter político da literatura que reside na ruptura com o arranjo preconcebido através de um remanejamento desestabilizador, efetuado por meio da propulsão de uma percepção nova a iluminar espaços sem dono, vazios inabitados. Por isso, a ruptura sempre passa pela curvatura produzida na dobra, deslocamento através da qual “a relação consigo adquire independência” (DELEUZE, 2005, p.107). Na imbricação com os jogos de verdade atualizados no campo do saber e com as relações de poder ativadas no campo social, se formam modos de subjetivação que derivam desses estratos, mas que, como derivação, não se encontram aprisionados e podem, em consequência, indicar novos rumos e

desarticular as relações. É nesse sentido que Rancière afirma que “a política é assunto de sujeitos, ou melhor de modos de subjetivação” (RANCIÈRE, 1996, p.47), explicando que

Por *subjetivação* vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência (RANCIÈRE, 1996, p.47).

O antes irreconhecível e impensado que emerge advém da forma como a prega do si acontece. De acordo com a leitura que Deleuze faz de Foucault, as relações que se curvam, produzindo uma invaginação (seu dentro coextensivo), são forças do lado de fora e este “é sempre a abertura de um futuro, com o qual nada acaba, pois nada nunca começou – tudo apenas se metamorfoseia” (DELEUZE, 2005, p.96). É por não se referir às formas, mas às potências, que novas combinações podem ser pensadas na dobra. Assim, o que o pensamento reflete são forças em constante devir, que passando pelos estratos sem estarem estratificadas, atualizam possíveis encontros.

Cada formação histórica aponta para variáveis do que se pode saber, dizer e fazer enquanto o pensamento problematiza o embate entre as forças, produzindo nova variação. Através da relação consigo, da força vergada sobre o si, é possível produzir novos modos de subjetivação porque o que se dobra não são as formas e as classificações, mas os potenciais das relações, as forças que se agitam no contato. E

as forças vêm sempre de fora, de um fora mais longínquo que toda forma de exterioridade. Por isso não há apenas singularidades presas em relações de forças, mas singularidades de resistência, capazes de modificar essas relações, de invertê-las, de mudar o diagrama instável (DELEUZE, 2005, p.129-130).

Na possibilidade de combinar o composto de outra maneira, a relação vergada adquire independência, não assumindo o que está dado, mas experimentando outras conexões. Nesse sentido, pensar “é, a cada vez, inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas invisíveis” (DELEUZE, 2005, p.124). Entretanto, para produzir essa nova percepção, essa nova subjetivação, é preciso engendrar o novo no conhecido de nós e por nós. É necessário reconhecer, como nos mostrou Rancière, algo que não está posto na ordem vigente, algo que vaza da configuração dada *a priori*. No desentendimento proporcionado pela percepção de algo que escapa do comum partilhado e no desejo de comunidade, agora dos sem

comunidade, vislumbra-se uma chance de resistência. A política, e conseqüentemente o caráter político da literatura, se processa na intersecção com o dano, e este

é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. Há política por causa apenas de um universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, vinculando a apresentação da igualdade, como parte dos sem-parce, ao conflito das partes sociais (RANCIÈRE, 1996, p.51).

Da falta de inclusão nas identidades vigentes começam a ser delineados modos de subjetivação que desarticulam os papéis, corroendo a ordem divisória e as relações que nela se processam. A possibilidade de resistir ao que oprime e enjaula está na dobra, em sua capacidade de unir o indevido e o intolerável. Por conseguinte, é através da predisposição ao movimento, do traçado de uma linha de vida nômade, que é possível potencializar novas percepções e indicar a abertura de encontros de forças ainda não efetuados, abrindo caminhos futuros, possíveis por vir. Na fenda do outro em nós, que vaza os limites, fulgura um espaço para o combate, pois “de que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?” (FOUCAULT, 1984, p.13).

Nesse sentido, percebe-se que o revolucionário nas obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas passa pela posição de alteridade ocupada por seus personagens, entre os quais figuram escritores sem lugar disponível para a sua escrita, anônimos cuja voz ecoa na insignificância, sujeitos cujo desejo vaza dos moldes disponíveis, estrangeiros de si e de seu próprio país, criaturas inadaptadas, marcadas pelo desassossego. Porém, a capacidade de resistir não se restringe à textualização de posições periféricas, sejam estas quais forem, pois o simples reconhecimento dessa condição é incapaz de ir além das categorizações na qual se nomeia o outro, ainda que enquanto desvio. Para que estes textos assumam um caráter político, conforme indica Rancière, é necessário que ocorra um rearranjo do sensível.

Logo, o desentendimento que buscamos aqui parte do reconhecimento dessa posição de outriedade, mas não no sentido de opor determinados lugares e posições, numa relação que se manteria hierárquica, ainda que criticada, e sim, de pôr em questão as categorias vigentes, abalando este lugar destinado ao outro e as suposições feitas acerca daqueles que vem ocupar tais postos. Em suma: não se trata do conflito entre posições antagônicas, mas do dissenso provocado pela inserção de uma percepção distinta que escapa das identificações, tornando visível o que antes não era reconhecido. Para isso, é preciso assumir o movimento como característica, a alteridade como força motriz da criação e da afirmação da vida. Só é possível

produzir novos modos de subjetivação na experimentação, dobrando as forças de outra maneira e, desarticulando, assim, os lugares pré-fixados, ainda que estejam vinculados a uma posição marginal.

Desse modo, se a inserção da outridade assume um caráter revolucionário na obra de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, não é pela vinculação a determinados grupos de resistência, mas pela concepção plural e fluida de identidade viabilizada. A aposta na afirmação do viver como espaço de reinvenção constante que observamos anteriormente no jogo autoficcional produzido nos escritos de ambos os escritores é, como também já notamos, a mesma que move seus personagens, pois estes estão sempre em busca e assumem a vida como trilha incerta e imprevisível, longe das amarras que a sufocam e bloqueiam suas possibilidades. Pelo fato de não se configurarem como sujeitos estáveis e unificados, mas como fluxos de vida em metamorfose constante, é que podem potencializar formas de viver e de se relacionar antes não identificadas. Por isso, embora suas vozes passem pelo discurso das minorias não se restringem a ele, já que nesse espaço há sempre o risco de pressupor outra vez um estado de poder e o que esses personagens ativam é um devir minoritário, que deve ser compreendido na medida em que 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).

A possibilidade de resistir se formula na perspectiva deleuzo-guattariana na esteira do devir porque ele sempre implica a experimentação ao invés da configuração. Neste, o intercâmbio não sugere assimilação e repetição, mas deslocamento, produção de algo novo que se agita no encontro. Através de seu movimento são descobertas novas relações de forças, já que propõe o abandono de definições rígidas em prol da transformação que pode surgir do contato e do choque. Em um processo de devir não é possível manter-se o mesmo, pois para ativá-lo é necessário o desapego: desaprender para criar, para engendrar o que ainda não se reconhece, para escapar do que captura, impedindo a rica multiplicidade da qual a vida pode ser capaz.

Todo o devir pressupõe um movimento de afastamento das categorias identificáveis e a experimentação de novos modos de subjetivação: uma dobra criativa que permite resistir e escapar das organizações e dos rótulos sempre bem delimitados. Sua capacidade de resistência

advém da abertura que ele é capaz de acionar ao romper com os dualismos para apostar na multiplicidade de combinações a partir das quais tornamo-nos sempre outros, podendo, portanto, produzir novos agenciamentos, antes não reconhecidos no comum partilhado. Nesse sentido, entrar em devir é traçar uma linha de fuga, pois “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõem-se um plano de consistência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.159).

Por considerar o revolucionário no que tange à capacidade de desarticular formas de organização e de relação reconhecíveis, criando, a partir desse afastamento e desse abalo, possíveis perceptivos e existenciais, a perspectiva deleuziana – e deleuzo-guattariana –, aproxima-se da noção de política conforme Rancière a concebe, como atividade que, através do desentendimento, põe no mundo algo ainda não formulado. No conceito de máquina de guerra, proposto por Deleuze e Guattari, a resistência também está vinculada à criação de outros agenciamentos, a uma maneira de pensar e de se posicionar que não sugere um embate direto entre posições definidas e antagônicas, mas aponta para a reconfiguração da divisão em vigor a partir da insurgência de um novo olhar, já que “um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.109, grifo dos autores).

Embora o referido conceito indique, à primeira vista, a existência de um conflito bélico, não se trata disso, pois “a máquina de guerra não tem necessariamente por objeto a guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.102). Esta lhe aparece apenas como “objetivo segundo, suplementário ou sintético, no sentido em que está obrigada a destruir a forma-Estado e a forma-cidade com as quais entra em choque” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, 103). É apenas quando o Estado se apropria da máquina de guerra que a guerra é tomada como objeto primeiro e, nesse caso, muda de natureza e de função, dirigindo-se “então contra os nômades e todos os destruidores de Estado” (DELEUZE, 1997b, p.103). E isso porque o Estado pode apropriar-se dela sob a forma de uma instituição militar, mas “a máquina de guerra é a invenção dos nômades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.50). Logo, é ao devir e ao dissenso que ela alude, como possibilidade de engendrar uma mutação afetiva, de redobrar as relações de forças para afirmar novas potências.

Uma vez que o poder também é identificado na esfera micropolítica, como um processo plural, multifacetado e molecular que se insere nos atos mais simples e ramifica-se por todos os lados, não apenas reprimindo, mas também criando, incitando, produzindo vontade e saber, conforme Foucault o faz, a capacidade de desarticulação igualmente deve ser

processada nesses níveis. Ao pensar em termos de relações de poder ao invés de tomar o Poder como dominação, no singular e em maiúscula, é que existe possibilidade de resistência, pois “para que se exerça uma relação de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos uma certa forma de liberdade” (FOUCAULT, 2004, p.276-277), caso contrário não seriam relações, movediças mesmo que desequilibradas, mas subjugação irreversível. Por isso:

Uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionarem fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, quotidiano, não forem modificados (FOUCAULT, 1977, p.85).

Logo, resistir não significa travar combate entre posições antagônicas, visando à derrubada de um grupo e a tomada de poder por parte do outro, mas produzir abalos nos mecanismos de poder, desclassificando as regras perante as quais estão baseadas suas relações. É devido a isso que o conceito de máquina de guerra enquanto resistência não sugere luta armada, mas se vincula ao nomadismo como forma de pensar. Diferente das ciências régias que buscam reproduzir, estriar o espaço, encontrar as constantes, o pensamento nômade consiste em seguir, perambular, buscando a “variação contínua das variáveis, ao invés de extrair dela constantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.40). Ele se expande no deserto, estepe ou mar: espaço liso “que ocupa sem poder medi-lo, e para qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.47). A sua proposta é rizomática, em prol das multiplicidades, do devir, das diferenças, de um deserto povoado.

Desse modo, se coloca contra a forma de pensar arborescente que, de acordo com Deleuze e Guattari, sempre dominou o pensamento ocidental, se espalhando por todas as disciplinas, e cuja estratégia é proceder por sistemas centrados, dictômicos e hierárquicos, a partir dos quais o múltiplo é apenas simulado, visto estar sempre submetido a uma unidade superior e estipulado em cadeias lineares, através das quais parte-se de um ponto principal para chegar a outro ou a outros. Como aqui os ramos são inseparáveis do tronco e de sua raiz bem plantada, toda a diferença é capturada e vinculada ao modelo, à base bem fundamentada, que só compreende as variações pelo viés da lógica binária. Em consequência, a possibilidade de escapar só se efetua através da produção de uma forma de pensar distinta, que alude ao devir em detrimento das relações efetuadas a partir de lugares bem delimitados, que sugere uma subjetividade processual e múltipla ao invés da noção de sujeito estático e unitário

conforme o modelo do Cogito; que indica movimento ao invés de codificação, experimentação ao invés de fórmulas.

Nesse sentido, a noção de máquina de guerra se aproxima da tática do Go; jogo chinês no qual há uma “guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.14); em contraposição ao xadrez que é “uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com uma frente, uma retaguarda, batalhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.14). Ou seja, enquanto as peças do xadrez devem ser movidas num espaço estriado, cerceado, no go “trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.14). Movimento nômade, cuja desterritorialização é a principal característica, porque não visa reterritorializações, mas descontinuidades. Por conseguinte, o que essa perspectiva sugere é

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).

É contra o pensamento autoritário e delimitador que se investe, pois para resistir não basta inverter as relações de poder, é preciso reconfigurar o comum. Ou seja, para adotar um percurso revolucionário é preciso agarrar um conjunto de regras e dar a ele outro rumo, dobrá-lo de outra maneira, possibilitando, assim, o surgimento de uma perspectiva antes irreconhecível e que nasce do intolerável. O que se visa são revoluções, mas moleculares, no âmbito dos fluxos e dos devires, através dos quais podemos engendrar mutação pessoal/social, tornando-nos continuamente outros em outras relações que, por sua vez, apontarão para outras formas de relacionar-se, porque não há estereótipos nem códigos nesse nível, mas possibilidades de afetar e de ser afetado: incertezas e imprevisto. Contra a rigidez afirma-se o movimento, que “é sempre contra-corrente, contra-sentido, contra-cultura, contra-natureza. Movimento de homens desnaturados. Potência desnaturante” (ROLNIK, 1985, p.10). Nessa perspectiva,

O problema político essencial para o intelectual não é criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que sua prática científica seja acompanhada por uma ideologia justa; mas saber se é possível constituir uma nova política de verdade (FOUCAULT, 1977, p.11).

Na busca dessa reconfiguração do sensível também reside o aspecto político da literatura, conforme indicou Rancière; e a possibilidade de que o pensamento que ela aciona atue como máquina de guerra, segundo a acepção de Deleuze e Guattari. Por isso, busco nesta abordagem do revolucionário as ferramentas para observar o caráter transgressivo dos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas. Porque quando considero a literatura de ambos os escritores enquanto ato político não é pelo engajamento a uma causa e pela denúncia do abuso de poder em determinados períodos, mas por sua capacidade de criar aberturas dentro e fora do espaço ficcional, de desestabilizar visões demasiado conservadoras, que não se limitam às configurações sócio-históricas figuradas.

Se tais escritos podem ser vistos como máquinas de guerra é porque a resistência que eles engendram não exerce militância, mas ativa, na esteira de um pensar nômade, a criação de linhas de fuga, de aberturas desterritorializantes, já que o referido conceito significa escorrer, deslizar, fugir para fazer crescer o deserto e enriquecer a vida de possibilidades. Não se trata de empenhar armas, nem de convocar um ministério ou de levantar uma bandeira, qualquer que seja ela. Mas desgarrar-se de tudo o que aprisiona. E o que aprisiona é o uno, o mesmo, o código, o organismo. É o poder enquanto relações, que cerceia proliferado. Por isso, enfático, não é a representação asfixiante de determinado momento histórico ou a denúncia do preconceito heterocêntrico o que pode guerrilhar na literatura caiofernandiana e areniana, mas a exploração de novas chances à existência, a potencialização de outros possíveis para as relações, a capacidade de desarticular dogmas na provocação do desentendimento.

Portanto, caberia perguntar como os referidos escritos dão conta disso? Ou seja, quais são as estratégias estéticas encontradas para incitar um novo olhar? Para isso – e devido ao reconhecimento da dimensão vitalista que perpassa o *corpus* ficcional da tese somada à importância dada à singularização existencial enquanto forma de resistência – buscar-se-á observar, no próximo capítulo, maneiras através das quais a literatura de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas questionam as experiências relacionais disponíveis e/ou os modos subjetivos dados de antemão, apontando, assim, para a necessidade de descobrir e de inventar outras formas de relações pessoais e sociais, não mais baseadas em dominação e em rótulos limitadores que, por sua vez, bloqueiam a amplitude e a capacidade afirmativa e ativa da vida. Ao considerar que “é o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento” (ROLNIK, 2006, p.1), centraremos a análise em aspectos da referidas obras que perturbam os personagens e que, por sua vez, também causam constante inquietação no leitor, pois acreditamos que a instabilidade, gerada no âmbito ficcional e estendida ao plano da recepção,

ao indicar a necessidade de reconfigurar o sensível, sugere novos sentidos e conexões que permitam a afirmação de potências mais positivas na esfera do viver.

LADO B

TRANSGREDIR/DEVIR

5 DISPAROS

A única oportunidade dos homens está no devir-revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável.

Gilles Deleuze

Após a leitura de qualquer texto ficcional de Caio Fernando Abreu ou de Reinaldo Arenas, o leitor fica com a sensação de que algo o impulsiona a sair de seu lugar confortável para perscrutar outras regiões perceptivas e experimentar novas sensações, assim como se mostram impulsionados os personagens de tais escritos em suas experiências e relações. Talvez o que provoque esse efeito seja o tique-taque incessante que parece retumbar a cada linha assimilada, na pressa dos sujeitos fictícios que ali se movem, ansiosos por descobrir e improvisar outros sentidos e contatos no viver, conscientes da fugacidade da existência ao lado do desejo de vivê-la com o máximo de intensidade e de aproveitamento. Ou quem sabe seja a violência a que são submetidos, mas que também exercem muitos dos personagens arenianos e caiofernandianos, pois a maneira explícita, sem pudor, com a qual a brutalidade nas relações humanas é abordada na obra de ambos os escritores não pode deixar de abismar o leitor e desnorteá-lo, instigando-o a indagar a base dicotômica e hierárquica que vem entrelaçando os contatos interpessoais. E o que dizer da falta que impregna suas literaturas? Carência, solidão, abandono, rejeição, são alguns dos sentimentos vivenciados pelos personagens de Abreu e de Arenas que também provocam desconforto e sugerem a urgência de uma transformação afetiva.

Nesse sentido, percebe-se que essas temáticas, recorrentes no *corpus* ficcional da presente tese, funcionam como gritos de alarme, visto que através delas as barreiras que impedem a livre circulação do desejo são problematizadas, engendrando, a partir do dissenso produzido entre o edificado no campo social e aquilo que escapa do arranjo e se mostra “em construção”, a abertura de um horizonte de possíveis, no qual a vida pode acontecer de forma mais livre. Por isso, nesta parte intitulada “Disparos”, devido ao estado de perda no qual, tanto os personagens quanto os leitores, são colocados, observaremos a maneira como os três temas mencionados são abordados na literatura caiofernandiana e areniana, objetivando indagar sobre a possibilidade de resistência que eles apresentam na abertura de espaços de reflexão capazes de engendrar mutações sociais e individuais.

Na obra de ambos os escritores, ao lado da violência física e psicológica, cuja textualização choca continuamente o leitor, provocando-lhe mal-estar e receio; e das considerações constantes acerca da morte que provocam desassossego e desestabilizam qualquer posição confortável e imutável, figura o amor (sufocado) em busca de um espaço no qual possa nascer, respirar, acontecer. É por essa última entrada que começamos, e entre os possíveis aspectos sob os quais esse tema poderia ser abordado em ditas ficções, escolhemos o viés homocultural, pois ele alude diretamente à noção de revolução à qual recorreremos, indicando que, por se tratar de um embate travado no âmbito molecular,

a esta função generalizada de equipamentos, que estratifica os papéis, hierarquiza a sociedade, codifica os destinos, oporemos uma função de agenciamento coletivo do *socius* que não procura mais fazer com que as pessoas entrem nos quadros preestabelecidos, para adaptá-los a finalidades universais e eternas, mas sim que aceita o caráter finito e delimitado historicamente dos empreendimentos humanos. É sob esta condição que as singularidades do desejo poderão ser respeitadas (GUATTARI, 1985, p.66).

Por isso, o caráter transgressivo que a textualização da homocultura adquire nos escritos arenianos e caiofernadianos não pode ser encontrado no embate entre as constantes binárias perante as quais se constrói o gênero, mas na desarticulação destas. É a forma como o amor aparece na obra de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas que combate. Ela passa pela questão da homoafetividade, é claro, mas não está aprisionada nessa posição, pois é a maneira como o amor está dado lá que desestabiliza, seu devir minoritário, que passa pelas minorias, mas não se aloja nelas. Para resistir é preciso desarticular a lógica sob a qual o padrão majoritário se forma e não simplesmente buscar alcançar o seu reconhecimento e exigir da perspectiva excludente uma nova aceitação. É nesse âmbito de reflexão que as ficções aqui selecionadas exploram o afeto entre seres do mesmo sexo, como veremos no subcapítulo a seguir.

5.1 Do amor que sangra, ejacula

Outra forma de amar no acerbo amor.

Carlos Drummond de Andrade

Mi secreto de carne, mi secreto de lágrimas./ mi beso entrecortado!

Emilio Ballagas

A atmosfera de mal-estar e desassossego que fervilha no universo ficcional caiofernandiano e areniano se relaciona intimamente com a posição periférica ocupada por seus personagens, pois é do debater-se constante com entraves à livre circulação do desejo que emergem sujeitos fictícios sempre esquivos à colonização de sua subjetividade. Marginais, subalternos, *extranhos estrangeiros*, ex-cêntricos, ex-patriados. Adjetivos vários podem ser utilizados para definir esses corpos marcados pelo estigma da diferença no cerne da intolerância. Não há como negar o desajuste inquieto dos personagens de Arenas, cativos de uma ótica cubana patriarcal, acentuada pela sequência de duas ditaduras totalitárias e pelas situações de miséria e de analfabetismo na qual estava imersa a maior parte da população. Nem o desacorde dos personagens de Abreu, ensaiando relações e contatos outros, seja em urbanizadas desarmonias, ou no insistente toque de recolher dos Anos de Chumbo, castradores de toda a liberdade de expressão. Nessa posição assumida, a carência e a solidão aparecem como resultantes de um pensamento que rotula e rejeita tudo o que escapa ao modelo subjetivo dado *a priori*.

Na ficção de ambos os escritores, encontramos, ao lado do desejo latente de ser amado e compreendido, o sentimento de frustração por não conseguir experimentar relações de afeto cúmplices e duradouras. Se na obra do escritor gaúcho a busca (quase sempre falida) pelo estabelecimento de um contato amoroso e compreensivo com o outro é uma constante, conforme observamos em subcapítulo anterior, na literatura areniana a vontade de ser amado não é aspecto presente apenas em *Celestino antes del alba*, na qual o narrador-menino chega a imaginar em muitas passagens o carinho não recebido de sua mãe. A espera pelo afeto alheio e a decepção com as relações estabelecidas também está presente nas outras obras do escritor cubano selecionadas nesta tese: o anseio por alguém com quem compartilhar suas alegrias e dores permeia os pensamentos de Fortunato, enquanto uma das problemáticas de Héctor, protagonista de *Otra vez el mar*, reside no casamento infeliz e no desejo irrealizado, porque proibido.

Tal dificuldade de relacionar-se com o outro de forma satisfatória advém da maneira superficial ou dominadora que rege os contatos e, nessa configuração, o viés homocultural presente nas referidas literaturas compõe um dos obstáculos que obstruem a formação de contatos afetivos com o outro. Nos escritos de Reinaldo Arenas selecionados, a temática gay

se vincula à proibição e ao receio, visto que os protagonistas dos três romances experimentam – cada um a sua maneira, as repercussões nocivas do preconceito homofóbico: Héctor precisa esconder sua orientação da aversão homossexual presente nas atitudes repressivas da ditadura castrista; Fortunato camufla-se em posturas machistas para despistar a desconfiança familiar e ser aceito no grupo de amigos, enquanto a criança que narra o primeiro romance do cubano sofre com as agressões verbais da família que entrelaçam, infundadamente, escritura e homossexualidade. Já nos contos de Caio Fernando Abreu, embora o que obstrui a afetividade e a compreensão nos contatos deva quase sempre ser buscado na artificialidade dos encontros nas grandes cidades, não há como negar a contribuição da perspectiva heterocêntrica nessa problemática. Em muitos textos do escritor gaúcho, essa forma de preconceito é aspecto explícito que dificulta o estabelecimento de relações sólidas. E em alguns contos, entre os quais consta o intitulado “Linda, uma história horrível”, é a impossibilidade de assumir-se sem receios que mantém a frieza do diálogo, no caso, entre mãe e filho.

Porém, os escritos de ambos os escritores não se propõem simplesmente a tematizar tal posição de alteridade ocupada e os efeitos negativos da visão preconceituosa sobre ela; eles reagem, problematizando a disposição dos lugares em busca de uma reconfiguração do sensível. Nesse sentido, se configura tanto na literatura caiofernandiana quanto na areniana um movimento expansivo com relação à experiência, um abalo de categorias dogmatizadas, ao problematizar a rigidez das representações identitárias de gênero na tensão entre as regras e a desobediência, estimulando na tessitura do texto a força do desejar.

Na exploração exaltada do desejo, considerado aqui, com Suely Rolnik e Félix Guattari, como “todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção de mundo, outros sistemas de valores” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p.261), o viés homoerótico tangível nesses textos é uma entrada, consciente e necessária, para a análise do *corpus* ficcional da tese no que tange à desarticulação das organizações subjetivas vigentes e à reconfiguração dos processos de subjetivação. Através da figuração de personagens gays e seus ávidos olhares aos corpos proibidos; nas variações do desejo longe dos moldes da heteronormatividade compulsória e também na apropriação desestabilizadora das palavras de ordem e dos mecanismos de exclusão que configuram a condição de subalternidade sexual, tais obras racham a lógica de acordo com a qual se classifica e se aprisiona o desejo, implodindo, assim, os limites criados para o gosto e o prazer.

Por isso, aos termos utilizados para caracterizar, inicialmente, a posição de alteridade dos personagens arenianos e caiofernandianos, devemos, com certeza, acrescentar o vocábulo

queer, considerado em sua ressignificação positiva da taxonomia pejorativa que une estranheza e homossexualidade, pois a reavaliação de termos como esse “sugiere que el habla puede ser ‘devuelto’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos” (BUTLER, 1997, p.35). Desse modo, a repetição recontextualizada de dita palavra ofensiva supõe o mesmo caráter resistente que observamos nas obras de Abreu e de Arenas, quando recuperam o preconceito homofóbico, deslegitimando-o de sua pretensa verdade, ancorada em relações excludentes de poder.

5.1.1 Ressignificando os postos: novas perspectivas nos estudos sobre sexualidade e gênero

A consideração do caráter performativo do discurso permite a Judith Butler afastar a identidade sexual de uma compreensão essencialista e expô-la como constructo social, produzido através da reiteração ritualizada de normas reguladoras. Em sua perspectiva, próxima a Lacan, o sujeito só significa na linguagem, ou seja, somente “se llega a ‘existir’ en virtud de esta dependencia fundamental de la llamada del Otro” (BUTLER, 1997, p.22) e “solo se puede decir ‘yo’ en la medida en que alguien se haya dirigido a mí y que esa apelación haya movilizao mi lugar en el habla” (BUTLER, 2002, p.317). Portanto, a maneira como somos definidos, qualificados, é inseparável de uma construção histórica e cultural, imbricada, inevitavelmente, em relações de poder, como já alertava Foucault. Assim, o discurso que nos nomeia e nos forma também nos controla e nos sujeita, pois como afirma Butler:

La interpelación es un acto de habla cuyo ‘contenido’ no es ni verdadero ni falso: su primera tarea no es la descripción. Su objetivo es indicar y establecer a un sujeto en la sujeción, producir sus perfiles en el espacio y en el tiempo. Su operación repetitiva tiene el efecto de sedimentar esta “posición con el tiempo” (BUTLER, 1997, p.62).

Na produção identitária, as classificações genéricas têm um papel preponderante, visto que desde o nascimento o sujeito já é marcado e engendrado dentro dos parâmetros masculino/feminino que ao longo de sua existência deverá encarnar para não ser considerado enquanto desvio de acordo com a matriz heterossexual. É por isso que, segundo a referida teórica, sexo e gênero não se opõem e não podem ser separados. Não há qualquer pureza ou

essência biológica no sexo; ambos nascem juntos e só funcionam por meio da reiteração constante de atos performativos, que nos impulsionam a repetir um conjunto de regras dadas *a priori*. Por conseguinte,

[...] el sexo no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir – demarcar, circunscribir, diferenciar – los cuerpo que controla (BUTLER, 2002, p.18).

No entanto, nesse jogo de citações constantes, nesse ritual reiterativo de regras excludentes e autoritárias, ancoradas em um discurso heteronormativo que se verbaliza como único e “intenta crear una realidad más que dar cuenta de una realidad que ya existe” (BUTLER, 1997, p.62), há igualmente a possibilidade de resignificar as alocações que nos capturam. Se o ato performativo cria aquilo que nomeia através da repetição contínua, que de tanto repetir-se oculta o seu caráter de convenção, esse mesmo ato de citação também revela sua inevitável recontextualização e, por conseguinte, a impossibilidade de recuperar com exatidão o lugar ao qual somos acoplados.

Ao considerar, com Derrida, que “la fuerza del performativo proviene precisamente de su descontextualización, de su ruptura con un contexto previo y de su capacidad para sumir nuevos contextos” (BUTLER, 1997, p.239), e ao compreender o gênero enquanto materialização performativa, a teórica citada abre espaço para um novo debate sobre a sexualidade e os papéis restritivos vinculados a ela. Aqui, não se trata de negar os termos e o discurso através dos quais se é sujeitado, mas de questionar a lógica heteronormativa desde sua estrutura interna, de rachá-la, utilizando-se desse discurso indevidamente, já que:

La posibilidad política de utilizar la fuerza del acto de habla contra la fuerza de la ofensa consiste en hacer una apropiación inadecuada de la fuerza del habla que opera en contextos anteriores. Sin embargo, el lenguaje que contrarresta las ofensas debe repetir aquellas ofensas sin por lo tanto llegar a recrearlas (BUTLER, 1997, p.71).

No âmbito dessa nova perspectiva sobre sexualidade e gênero, denominada teoria *queer* e da qual Judith Butler participa como uma das precursoras, o lugar relegado à homossexualidade vem sendo repensado e reconfigurado a partir da desconstrução dos parâmetros antes os quais se funda a lógica heterocêntrica. Embora a discussão tenha sido iniciada no final dos anos oitenta, ela se estende até o momento presente, revelando igual urgência e necessidade de mobilizar a insurgência de um novo olhar sobre a homoafetividade, pois ainda que a inserção do “politicamente correto” no discurso contemporâneo tenha aberto

espaço para que temáticas anteriormente excluídas adquirissem maior visibilidade, o preconceito homofóbico não se extinguiu e tomamos conhecimento de sua força através de notícias que abordam as diversas formas de violência, na maior parte das vezes impune, contra sujeitos homo-orientados. Ao mesmo tempo, é possível igualmente reconhecê-lo em discursos mascarados, que tentam ocultá-lo sem consegui-lo de todo.

Portanto, refletir sobre a homocultura nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas não serve apenas para observar como ela se configura literariamente em seus textos, objetivando não ignorar um dos aspectos marcantes e transgressivos de suas obras, mas também, e principalmente, para permitir uma retomada da discussão sobre a homoafetividade, apontando, a partir das estratégias estéticas encontradas por estes escritores para desestabilizar o discurso excludente, novas formas de considerar essa questão.

A textualização do homoerotismo que notamos na obra destes autores não é recente na literatura. Entretanto, a maneira como vem sendo considerada no campo dos estudos literários ainda revela resquícios do silêncio imposto sobre essa temática. Em suas investigações acerca da presença do homoerotismo na literatura latino-americana, Daniel Balderston observa que “si la literatura latinoamericana ha sido reticente a tratar la homotextualidad, más aún lo han sido las historias literarias en América Latina” (BALDERSTON, 2004, p.27). Estas, não excluía de suas compilações autores e obras cuja temática homoafetiva estava presente, porém se esquivavam de abordar o assunto, deixando de mencioná-lo ou sugerindo sua manifestação apenas de maneira superficial, sem abrir espaço à discussão. Dessa maneira,

sus argumentos y, sobre todo, sus silencios ponen de manifiesto cómo los prejuicios forjan los cánones literarios. La ‘discriminación es un arma de doble filo, ya que el ‘buen gusto’ a veces es máscara del pudor o de la cobardía, y puede llegar a funcionar como censor, marginando todo lo que el crítico prefiere que no se discuta, ni se mencione, ni se lea (BALDERSTON, 2004, p.27).

Além disso, em consonância com os historiadores literários, os críticos igualmente preferiram manter o silêncio, evitando considerar o conteúdo homotextual quando estava presente e centrando suas análises em outros aspectos de tais obras, despistando assim a leitura dessa marca, visto que, segundo Balderston e José Quiroga, “la tradición *queer* u homoerótica está presente en los textos literários, pero los de crítica literaria no los registran como tales” (BALDERSTON; QUIROGA, 2005, p.26). De tal modo, formou-se em torno da recepção de tais escritos uma atmosfera de sigilo que, intencionalmente ou não, compactuou com a visão heteronormativa discriminatória, pois ignorar a tematização do desejo homoerótico na literatura é colocar-se como cúmplice de uma lógica heterossexual

compulsória e proibitiva. Por isso é tão importante que se considere a figuração literária da questão. Tomar o tema: estudá-lo, discuti-lo, permitir-lhe visibilidade, significa abrir o espaço, geralmente negado, para que este possa ser revisto por outra ótica.

Mas antes de entramos na análise do *corpus* ficcional selecionado, se mostra pertinente observar, ainda que rapidamente, como a homocultura tem sido elaborada na literatura latino-americana, para que possamos entender como os escritos de Abreu e de Arenas se inserem nessa tradição, já que as homossexualidades literárias latino-americanas “son circuitos y no presencias fijas, son sexualidades en relación” (BALDERSTON; QUIROGA, 2005, p.31). De acordo com os autores citados, o divisor de águas, ou seja, a obra que marca a passagem de um momento ao outro nas homorepresentações masculinas presentes na literatura Latino-Americana é *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Este, além de ter dado maior visibilidade ao assunto e a sua tematização, devido à grande tiragem alcançada e às traduções intersemióticas que lhe seguiram¹⁹, colocou a homossexualidade no centro da trama e relacionou intrinsecamente o político e o privado. Ao lado dele, devido a mesma importância divisória, colocam *En el breve cárcel*, de Sylvia Molloy, pois consideram que com essas duas obras “se produce un cambio importante en la literatura latinoamericana por el hecho de que la temática *queer* ocupa un lugar central, y a su vez el tema aparece relacionado con otros discursos políticos, sociales o culturales” (BALDERSTON; QUIROGA, 2005, p.47).

Antes, a homotextualidade se configurava imersa em certa aura de sigilo e enigma, atravessando as narrativas pela tangente ou abordando o homoerotismo através de uma linguagem codificada, que revelava e ocultava ao mesmo tempo, sendo, portanto, produzida sob a face do “segredo aberto”, conforme denominam os autores. No entanto, com o passar do tempo, as representações literárias das relações homoafetivas tornaram-se mais explícitas, assim como grande parte dos escritores sentiram a necessidade de assumir sua orientação publicamente. Entre estes, constam Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas, escritores que sempre admitiram sua sexualidade homo-orientada, falando abertamente sobre ela e inserindo reflexões sobre o assunto em cartas e depoimentos pessoais, mesmo que isso implicasse em prisão e risco de vida, como se passou no caso cubano. Em seus textos, nos quais a abordagem da temática gay ganha visibilidade, a lógica heterocêntrica é rachada por meio de alguns aspectos que serão sondados a seguir.

¹⁹ “[...] la novela se convirtió en obra de teatro, en película y en comedia musical” (BALDERSTON; QUIROGA, 2005, p.13).

5.1.2 Homocultura nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas: um caminho de resistência

Na ficção caiofernandiana há textos que exploram as relações homoeróticas de forma explícita, descrevendo sem pudor o contato físico entre dois homens e exaltando o desejo e o corpo. Neles, o mais íntimo se instala: suor, cheiro, saliva, esperma, aspectos corporais quase sempre denegados, mas que revelam um alto grau de particularidade e de proximidade corpórea. A atração se revela na reverberação de todos os sentidos e o olhar se excita na observação de muitas porções do outro, em pedaços desvendados, em cantos quase sempre recobertos. Dessa forma, a carne é exposta em sua nudez, sem melindre, com tudo que a compõem, pra desconstruir essa reserva em relação à matéria e perscrutar novos elementos de prazer, assumindo sem recato o corpo, seus aspectos, suas partes, sua possibilidade ampla de satisfação com outro corpo.

Em “Anotações sobre um amor urbano”, a maneira como o contato é descrito alude à penetração, mas revela uma satisfação que vai muito além do ato, que é delírio, união arrebatadora, como indica o narrador: “naufraço em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa” (ABREU, 2005a, p.156). O desejo se revela como sede, calor, vontade desenfreada pelo corpo alheio, em sua composição vária, nos detalhes que se tornam atrativos àquele que olha, na semelhança. Porém, como em “Terça-feira gorda”, longe dos estereótipos criados para enquadrar quem deseja alguém do mesmo gênero que o seu:

Ele encostou o tronco suado no meu. Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: só um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também (ABREU, 1987, p.48).

Não há receio em falar de sexo e em explorar caminhos para a sexualidade na literatura do referido escritor gaúcho. Assuntos reservados, como a masturbação, são inseridos com naturalidade, conforme é possível observar em “Pequeno monstro”, conto no qual o toque prazeroso entre dois primos é descrito em pormenores, mas construído como um lento desabrochar, inclusive permeado de certa ingenuidade e trivialidade, tanto que os dois riem depois de se masturbarem e seguem a amizade sem constrangimento nenhum. A menção detalhada do encontro e a alusão explícita ao sexo e à nudez figura ao lado de uma construção

que revela inocência, descoberta, surpresa. A dificuldade do narrador em explicar exatamente o que acontece com seu corpo, ao lado de um vocabulário que une festas e objetos desejados na infância, contribui para isso:

Ele chegou mais perto. Então pegou outra vez no meu braço, cuspiu na palma da minha mão e levou até o pau dele. Ele cuspiu na palma da mão dele e levou até o meu pau. Quente molhado rijo macio. A cama rangia. Eu cheguei ainda mais perto. Aquela coisa crescia dentro de mim feito louca de atar, como se o meu corpo fosse arrebentar e de dentro dele saíssem balões, bandeirinhas coloridas de Santo Antônio, penduricalhos dourados de Árvore de Natal, confete e serpentina de Carnal, sei lá que mais. Mais depressa ele disse. Mais depressa, vem junto (ABREU, 2005b, p.126).

Com a citação acima notamos ênfase nos genitais, mas é preciso ressaltar que a leitura completa do conto nos permite inseri-lo na linha de abordagem das relações homoeróticas que a obra caiofernandiana assume, pois a satisfação ultrapassa essa forma de contato, ampliando-se na exploração de outros sentidos, de sensações provocadas pelo choque entre várias partes do corpo, e pelo afeto, pelo carinho, conforme podemos observar nas seguintes passagens, descritas logo após o frenesi dos dois: “ele passou as mãos molhadas nas minhas costas. Eu passei as mãos molhadas nas costas dele. Ele afastou a boca da minha, depois deitou a cabeça no meu ombro” (ABREU, 2005b, p.127); “ele passou a língua na curva do meu pescoço. Eu enrolei os dedos naquele triângulo de pelos crespos na cintura dele” (ABREU, 2005b, p.127). A ternura entre os dois visualizada nesse conto se estende a outros textos do escritor gaúcho, já que em sua ficção geralmente as relações homoeróticas apontam para um encontro que vai além do ato carnal, ou seja, indicam que o anseio pelo outro não se restringe ao contato corporal, mas reclama a criação de um vínculo mais profundo de afeto.

Logo, tanto a inserção de temas tabus quanto a consideração da dimensão corporal em sua totalidade, e a figuração em sua obra de relações homoafetivas e não simplesmente homoeróticas, alargam a perspectiva que geralmente envolve a (homo)sexualidade. Dita abertura se estende por muitos textos de Abreu, entre os quais se pode citar a novela “Pela noite”, na qual há menção a resquícios de dejetos na relação anal, para problematizar e desconstruir os sentimentos de culpa e de vergonha do narrador, indicando na reflexão do outro personagem que o contato sexual e o desejo entre dois homens não se resume a essa prática, mas implica outras formas de prazer, cumplicidade e amizade, experimentados por este em seu relacionamento passado. Nesse sentido, a obra caiofernandiana se coloca em consonância com os estudos *queer*, posto que esses:

contemplan necesariamente una reconsideración del cuerpo humano, urgida tanto por la necesidad de combatir la primacía obsesiva de la heterosexualidad en lo genital como única sede de placer legítimo y como metonimia rectora para establecer la identidad del individuo, como por la propuesta creciente de propiciar la erotización total del cuerpo (FORSTER, 1998, p.50).

A presença do homoerotismo e a ampliação da ótica geralmente limitadora com a qual se aborda dita questão que notamos na literatura de Abreu é igualmente marca constante na obra de Arenas, atravessando toda a sua produção ficcional. Em seus romances, contos e poemas, a exploração do desejo homossexual, unida ao preconceito que o envolve, contribui para acentuar o universo repressivo configurado em sua obra e também funciona como elemento violador da ordem heterossexual imposta. Reivindicado e inserido em uma linguagem transgressora, o homoerotismo da obra areniana é inseparável da contestação geral de sua ficção frente à opressão de qualquer espécie. Portanto, faz parte da reivindicação pela liberdade de expressão afirmada continuamente tanto nos aspectos formais de sua escritura quanto na conduta reacionária de seus personagens, sendo por isso que Gutiérrez afirma que “sexo, escritura y política conforman tres de los vectores básicos sobre los que se cimienta la trayectoria literaria del escritor (GUTIÉRREZ, 2007, p.50).

Assim como ocorre na obra de Abreu, na literatura de Arenas também não há pudor em abordar o sexo e o prazer. Em muitos de seus livros a masturbação, temática com frequência silenciada e considerada imprópria, é praticada abertamente pelos personagens, em meio aos mais variados e às vezes excêntricos desejos, como os de Fortunato, que durante a prática chega a pensar na própria mãe ou num ato de violência contra a prima. Há aqui uma forma de libertação total do desejo que, na obra areniana, encontra sua maior expressão em *El color del verano*, romance que poderia ser resumido como uma grande festa erótica, na qual não há limites para o prazer e no qual se reconhece a carnavalização do gozo, ou seja, a exploração de

una lengua carnavalesca, en el sentido que le da Mijail Bajtín de formas y símbolos que deliberadamente subvierten las normas y los usos ‘serios’ u ‘oficiales’ de la lengua del Estado y la Iglesia; una lengua que habla insolentemente y se burla de las prohibiciones que regulan el espacio nacional, que lo transforman en un campo de deseos forzados y ataduras (MARTÍNEZ, 2005, p.212).

Com isso, nota-se que soltar as rédeas do desejo é uma forma de, em meio à atmosfera extremamente repressiva encontrada na obra do escritor cubano, transgredir de forma abrupta com toda e qualquer ordem, tornar-se soberano. Porém, nem sempre é pela via do escândalo, da ruptura absoluta com as normas, que o sexo enquanto elemento transgressor figura na

Sólo cuando apareció Avi, alto, flaco, en sus pantalones estrechos, usurpando la cara de los otros, riendo y haciendo equilibrios sobre extrañas vegetaciones, se estimuló el ritmo de sus frotaciones, y en medio de un torbellino de rostros fragmentados, desesperados, y extrañas hojas que se desplazaban, Fortunato logró finalmente el tranquilizador objetivo (ARENAS, 1983, p.215).

Sendo assim, tanto na obra de Caio Fernando Abreu quanto na de Reinaldo Arenas, a exploração de outras partes do corpo como atrativos para o desejo e a indicação de que a relação homoafetiva inclui outras formas de ligação não limitadas ao sexo, são fatores que permitem ampliar a ótica perante a qual o discurso heteronormativo compulsório se constrói, visto que este focaliza apenas o lado carnal desses contatos, ignorando o sentimento que pode haver por trás da união entre pessoas do mesmo sexo.

Porém, essa não é a única maneira de desestabilizar o prisma homofóbico. Na ficção de ambos os escritores em alguns textos o padrão masculino e heterossexual é rachado, desarticulado, o que igualmente contribui para isso. É comum em muitas obras de Reinaldo Arenas que os policiais, grandes representantes do arquétipo másculo, mantenham relações sexuais com homens e ainda assim não sejam classificados no texto como gays, pelo fato de executarem o papel de ativos, o que é possível observar, por exemplo, em *Arturo, a estrela mais brilhante*, novela na qual os presos dos campos de concentração são obrigados a relacionarem-se sexualmente com os guardas do local.

Nesse sentido, por trás desse fato é possível reconhecer críticas a um discurso limitado e distorcido que, identificando os sujeitos com determinados papéis, cria estereótipos dos quais alguns, que executam o mesmo ato, acabam sendo excluídos e, por conseguinte, protegidos. Ao mostrar o quão infundado pode ser essa concepção da homossexualidade, visto que separa e classifica de maneira diferente a mesma forma de desejo, e ao mostrar que este pode nascer aonde menos se espera, a obra areniana abre brechas para que se repense a sexualidade e as abordagens fechadas das quais elas não param de vazar, produzindo novos contornos.

Na literatura de Caio Fernando Abreu essa mobilidade sexual também se processa, rompendo com a unicidade e com a certeza com a qual o paradigma heterocêntrico envolve e divide os sujeitos segundo sua orientação sexual. No conto “Sargento Garcia”, após ser dispensado do serviço militar, o adolescente Hermes, protagonista do conto, é assediado pelo sargento encarregado de entrevistar os rapazes e com ele tem sua primeira relação sexual. Nesse conto, a descrição máscula e estereotipada do militar funciona como um alerta ao fato de que o discurso que assimila a atração gay com sujeitos afeminados está fundado em uma

perspectiva restrita que não considera a complexidade e a fluidez identitária. Ao recorrer ao rótulo para logo desconstruí-lo, o referido texto caiofernandiano abala a coerência do modelo heterossexual, revelando a performatividade do gênero, o seu caráter de convenção.

Essa deslegitimação do discurso machista e autoritário também pode ser observada no conto “O ovo”, no qual o narrador, ao reconhecer a predisposição homo-orientada de um milico que visita sua casa, começa a provocá-lo, andando com pouca roupa pela casa e aproximando-se tendenciosamente dele, com o objetivo de vingar-se, através deste, de um outro militar que lhe tirou a noiva. No referido conto, além do abalo produzido no arquétipo masculino assimilado à referida categoria profissional, há igualmente um alarme em relação às repercussões mais nocivas do preconceito, pois após o assédio do narrador, o jovem militar se suicida, e, embora o motivo do ato não seja mencionado na obra, tem-se a impressão de que o desejo “proibido” foi o causador de tal agressão contra si mesmo.

Ao observar que nas literaturas de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas geralmente a temática homossexual é abordada de maneira explícita e com o objetivo de desarticular a naturalidade e a lógica do paradigma heterocêntrico, percebemos que suas ficções podem ser inseridas nesta tradição de obras que, após *O beijo da mulher aranha*, começam a textualizar sem rodeios as relações homoeróticas e/ou homoafetivas, dando maior visibilidade ao assunto e permitindo à temática, que ainda hoje não se mostra livre de polêmicas, a possibilidade de, através da reflexão, tomar novas direções, mais abertas e mais livres de preconceito. No entanto, nas obras de ambos os escritores, ainda podemos reconhecer resquícios do que Daniel Balderston e José Quiroga denominaram de “segredo aberto”.

O conto caiofernandiano intitulado “Aqueles dois” é o melhor exemplo disso na ficção do referido escritor gaúcho, pois embora os protagonistas – Raul e Saul – sejam despedidos do lugar onde trabalham pela suspeita de manterem uma relação íntima, em nenhum momento ela se efetiva na obra. É certo que os dois se gostam e necessitam da presença um do outro, como podemos notar nestas passagens, nas quais ambos, em momentos distintos, se esperam ansiosos: “Desorientado, Saul vagava pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos” (ABREU, 1987, p.139); ou “dia seguinte, de ressaca, Saul não foi trabalhar nem telefonou. Inquieto, Raul vagou o dia inteiro pelos corredores subitamente desertos, gelados, cantando baixinho *Tu Me Acostumbraste*, entre inúmeros cafés e meio maço de cigarros a mais que o habitual” (ABREU, 1987, p.136-137).

Há carinho: “a mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro” (ABREU, 1987, p.139), mas nunca um beijo ou um contato mais ousado. E ainda que em certas passagens haja indícios de que os dois também se desejam sexualmente, o conto termina sem que o ato seja consumado. O leitor percebe que o contato entre os dois vai além de uma simples amizade, porém não dispõem de certezas para afirmar a relação homoafetiva entre os dois. Construído nos meandros da incerteza, o conto explora a complexidade das emoções e indica – como ocorre em muitos textos do escritor gaúcho – que o desejo entre pessoas do mesmo sexo, envolve sentimentos e demonstrações de afeto que vão muito além do prazer carnal. Aqui, mais uma vez o que se sugere, é uma abertura de compreensão em relação ao outro, independente de sua sexualidade, é um espaço para o amor, nas formas e nas cores que melhor lhe convier, já que

o fato de o autor ser um dos grandes nomes das narrativas homoeróticas na literatura brasileira se deve, em grande medida, à exposição, em seu processo escritural, do tema *atração entre pessoas do mesmo sexo*, a partir de tensões interiores que rendem frutos (personagens e situações) híbridos e incertos sobre a alma homoeroticamente inclinada (BRAGA JR, 2006, p.37).

Já na obra de Reinaldo Arenas, também é possível notar o modelo do segredo aberto, visto que, na maior parte das vezes, é através do olhar repressor e das considerações alheias que tomamos conhecimento da possível homo-orientação de um personagem. Em *Celestino antes del alba*, é a perspectiva preconceituosa, da família e dos vizinhos, que sugere a preferência sexual do protagonista e/ou de seu primo imaginário. No entanto, não há certezas a respeito disso, o que condiz com a idade do narrador menino, já que ele não tem maturidade suficiente para classificar dessa maneira sua orientação ou a de seu amigo inventado. Além disso, o fato de dita qualificação estar ancorada em uma assimilação insólita – já que as vozes acusadoras relacionam escritura e homossexualidade – contribui para carregar a obra de incerteza sobre isso, ampliando, por meio da ironia, a falta de fundamento das considerações. Desse modo, focaliza-se o preconceito para indicar o caráter redutor deste discurso, que falidamente tenta aprisionar o desejo, cuja maior característica reside na fluidez, na multiplicidade.

A ótica homofóbica que encontramos aqui é igualmente visualizada em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, romance no qual são as desconfianças da família que fazem Fortunato observar suas tendências sexuais e não a sua própria inclinação, posto que no momento em que se sente atraído pelo amigo não tenta definir o seu desejo, apenas o aceita, sem questionamentos. É somente quando desconfia dos olhos dos outros sobre si, de suas

suspeitas, que o protagonista reflete a respeito dessa possibilidade, conforme podemos observar neste trecho: “estás frente al espejo y te dices: todo es la gran porquería. Estás frente al espejo y te da vergüenza estar frente al espejo. Y que la gente pueda pensar que me estoy mirando igual que las mujeres. Como lo hacen las mujeres (ARENAS, 1983, p.126).

Na referida obra, a possível homo-orientação do protagonista também só é questionada através do discurso preconceituoso de seus familiares, que igualmente reconhecem em aspectos ilógicos essa tendência, seja na maneira de vestir-se ou em uma característica comum: “dicen que parece que no trabajaba, porque tenía las manos finas como las de una mujer. Finas y blancas” (ARENAS, 1983, p.173). Como essas perspectivas se mostram calcadas em aspectos amplos que por si só não podem afirmar nenhuma orientação sexual, o discurso heterocêntrico compulsório retomado mostra-se carente da noção de verdade com a qual tenta se fundar.

Fora dessa ótica preconceituosa, não se menciona a homossexualidade diretamente na referida obra. Apenas tomamos conhecimento de um desejo móvel que, por isso mesmo, não carece de definição. Fortunato sente desejo pelo amigo, revela ansiar por um companheiro, mas ao longo da obra também afirma estar apaixonado por uma prostituta. Qual é mesmo a sua inclinação? O texto apenas sugere que o protagonista é gay sem, contudo, afirmar explicitamente, já que “no se trata en absoluto de la ‘problemática’ de un homosexual, sino de una conducta personal que involucra una gana de actos eróticos de índole homoerótica” (FORSTER, 1992, p.49). Dessa maneira, foge dos rótulos e questiona o caráter produtivo e capturante do discurso quando tende a reduzir e fixar a subjetividade, ignorando seu estatuto plural, processual. Com a figuração de sujeitos móveis à qual a obra areniana sempre recorre, a recuperação de definições minimizadoras apenas indica o equívoco que reside na rotulação das subjetividades.

Por conseguinte, percebe-se que quando o modelo do segredo aberto aparece, tanto na literatura de Caio Fernando Abreu quanto na de Reinaldo Arenas, ele não significa receio em abordar a temática homossexual; ao contrário, funciona como um dispositivo capaz de abalar as regras a partir das quais se tenta catalogar as orientações sexuais. Ao evitar definir os personagens como gays em alguns de seus textos, emitindo os rótulos somente através das perspectivas repressoras que figuram nos textos, indicam a convenção que há por trás das definições sexuais, o caráter formativo e artificial desse discurso. E se a figuração da homossexualidade na produção de ambos os escritores é inseparável do discurso heteronormativo compulsório construído em torno de seus personagens, visto que em muitos

de seus textos retomam-se os discursos homofóbicos com a rejeição e/ou a violência que resulta do preconceito, isso ocorre para que tal perspectiva seja desarticulada.

Como demonstra Judith Butler, a retomada das palavras de ordem que capturam os sujeitos não ocorre sem resignificação, pois “ese lenguaje no sólo viene definido por su contexto social, también está marcado por su capacidad para romper con ese contexto” (BUTLER, 1997, p.71). Portanto, quando as literaturas de Abreu e de Arenas textualizam o discurso homofóbico ou recuperam as palavras ofensivas, ao mesmo tempo que dão visibilidade ao preconceito e às suas repercussões nocivas, também instauram novas demarcações para os termos usados e, nesse sentido, “la palabra que hiere se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio anterior de sus operaciones” (BUTLER, 1997, p.261).

Na obra de Reinaldo Arenas, a expressão “maricón” aparece com insistência, geralmente através de vozes que acusam e insultam alguns personagens. No entanto, em alguns textos ela é reivindicada pelo próprio protagonista. Em *El color del verano*, a recuperação constante dessa palavra de ordem funciona no âmbito do excesso e da ironia: em mundo cheio de “maricones” ou de “pájaros”, conforme denominação da obra, o estigma que recai sobre o termo se desfaz na reiteração, torna-se comum nessa “comunidade”. Já em *Otra vez el mar*, assumindo sua orientação, Héctor recorre à palavra ofensiva, porém para mostrar a violência que reside por trás dela e para desestabilizar o seu sentido. Assim, com a palavra “mariquita” dirigida ao mar, revela o abuso de poder e indica o caráter de convenção do termo, que poderia ser aplicado a outros substantivos.

Essas duas formas de recorrer às palavras de ordem que classificam os sujeitos de acordo com a orientação sexual também ocorre na obra caiofernandiana. Em contos como “Garopaba mon amour” e “Terça-feira gorda”, por exemplo, nos quais a homofobia assume sua face mais escura, os agressores se utilizam dos termos “bicha”, “bichona” e “veados” para ofender: no primeiro conto, um grupo de jovens que acampa numa praia catarinense, no segundo, dois homens que se conhecem e se desejam numa noite de carnaval. Entretanto, além de tornar explícito o preconceito, alertando para o perigo que há por trás da exclusão social, na obra do escritor gaúcho as palavras ofensivas também são recuperadas com o intuito de recontextualização.

Um bom exemplo disso é o conto “Os sobreviventes”, já que são os próprios personagens que se definem como “veado” e “sapatão”, reivindicando, assim, ditas definições como parte daquilo que os compõe, porém sem que possamos reduzi-los apenas a essa característica de sua personalidade, devido à composição complexa de tais sujeitos fictícios.

Tal retomada é importante porque através da repetição é possível “refutar su empleo homofóbico en el campo legal, en las actitudes públicas, en la calle, en la vida ‘privada’” (BUTLER, 2002, p.322). Além disso, conforme afirma Judith Butler,

[...] la ocupación, reformulación, deformación de las palabras de uno abren un difícil campo futuro de comunidad, un campo en el que la esperanza de llegar a reconocerse plenamente en los términos por los cuales uno significa seguramente terminará en desengaño (BUTLER, 2002, p.338).

Essa abertura se faz visível nas obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas quando abordam a questão homoerótica, já que na produção de subjetividades complexas, plurais e móveis, a orientação sexual de seus personagens aparece apenas como uma pequena porção de sua identidade, evitando assim a redução subjetiva que o discurso heteronormativo produz, visto que “llamar a alguien ‘roto’ o ‘marimacha’, ‘homosexual’ o ‘lesbiana’, o ‘heterosexual’, es metonimizarlo. Es tomar la parte por el todo. Es querer suprimir lo que es fluido” (NORIEGA, 1997, p.76). E o que encontramos nos escritos de ambos os escritores é, justamente, um desejo fluido, nômade, capaz de desabrochar nos lugares mais insuspeitados; líquido o suficiente para jorrar o gozo através da incitação de uma multiplicidade de sentidos.

Por isso, o homoerotismo atravessa a literatura dos referidos autores sem ser o aspecto central de suas obras. Não se trata de refletir e explorar simplesmente a situação das minorias sexuais, mas de textualizar uma perspectiva mais móvel em relação ao corpo e ao desejo; de propor um novo espaço para o amor, ao mostrar um sujeito plural que transborda os rótulos. Nesse sentido, a figuração de personagens gays nas referidas ficções é, sim, um meio de transgredir, de guerrilhar, de produzir um devir-revolucionário. Mas como todo o devir, o que produz já é outra mutação. Transformação afetiva que sugere sem descanso um novo olhar sobre o outro; uma brecha onde a vida possa acontecer de forma mais livre, independente das expressões de sua sexualidade.

5.2 Escrever para não morrer ou de quando as certezas temblam

*Provisoriamente, guardei minha alegria.
Mas sou bonito assim, quase nascendo.
Quem canta, custa a morrer, e eu não sabia.*

Caio Fernando Abreu

Se os escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas insistem em afirmar a vida como um movimento contínuo e irrefreável, que por isso mesmo não deveria ser bloqueado e encapsulado em padrões comportamentais repressivos e unificantes, não o fazem sem considerar aquilo que a costura: a morte, porque, como afirma Blanchot, “se recusamos a morte, é como se recusássemos os aspectos graves e difíceis da vida, como se, na vida, buscássemos apenas acolher as partes mínimas – então os nossos prazeres também seriam mínimos” (BLANCHOT, 2011b, p.137). Há miséria na morte; há dor e sofrimento, mas ela também pode ser a responsável por nos fazer refletir sobre a vida, impulsionando-nos a potencializá-la com a força que merece.

Por conseguinte, a intrínseca imbricação do *corpus* ficcional da presente tese com a “indesejada das gentes” indica um alerta, sobre o qual se faz pertinente indagar, dado a insistência com que alusões ao perecimento perpassam ditas produções, sugerindo, em consequência, aquela abertura à experimentação de novas possibilidades existenciais que elas propõem também pelo viés de outros ângulos. Mas antes de observarmos como a relação entre escritura e morte se processa nas obras selecionadas é importante ressaltar que dito entrelaçamento é caso antigo na literatura, pois a partir dessa constatação poderemos melhor compreender os caminhos trilhados pelas obras caiofernandianas e arenianas na retomada da questão.

O literário sempre flertou com a morte, como podemos observar através do percurso arqueológico com o qual Michel Foucault constrói “A Linguagem ao infinito”; texto que se propõem a sondar as relações entre linguagem e perecimento. De acordo com o referido teórico, toda fala é atravessada pela morte, atraída por ela e dita para traí-la, porque “o discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu próprio espaço” (FOUCAULT, 2009, p.47). No entanto, segundo ele, nem sempre o espaço aberto pela morte na fala teve o mesmo sentido ou se apresentou da mesma maneira.

Com o objetivo de esclarecer sua constatação, Foucault se volta para a *Odisséia*, de Homero, observando que contar, na tradição literária na qual a referida obra se insere, visava à glória, à imortalidade do herói e, por isso “era avançar em direção e contra essa morte que afirma a linguagem” (FOUCAULT, 2009, p.52), residindo nisso o fechamento da narrativa, que colocava fora dela, na linguagem dos deuses, “o espelho ao infinito que toda linguagem faz nascer assim que ela se insurge verticalmente contra a morte” (FOUCAULT, 2009, p.52). É por isso que, contra a fala

que lhe anuncia sua morte e que se escuta no fundo da nova Odisséia como uma palavra de outrora, Ulisses deve cantar o canto de sua identidade cantar seus infortúnios para afastar o destino que lhe é trazido por uma linguagem anterior à linguagem. E ele persegue essa palavra fictícia, confirmando-a e conjurando-a ao mesmo tempo. Nesse espaço vizinho da morte mas erigido contra ela, no qual a narrativa encontra seu lugar natural (FOUCAULT, 2009, p.47-48).

Quando Ulisses escuta sua própria história numa fala atemporal, sente-se outro, se vê em face ao interminável, ao incessante e ao infinito. No entanto, ele reage a essa reduplicação que o murmúrio abre, esquivando-se. Deixa que essa voz seja a do aedo, inspirado pelas musas, e passa a narrar a própria história para imortalizá-la, fechando-a. Ulisses afasta-se dessa voz, como se afasta do canto das sereias. Nesse sentido, embora aqui a dobra que se produz delineie “que a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)” (FOUCAULT, 2009, p.49), a duplicação da narrativa no contato com a morte aparece como um episódio que se coloca para além, na palavra de origem, e, portanto, só aparece na obra como conteúdo passado, visto que, conforme coloca Foucault:

toda a obra era feita para terminar, para se calar em um silêncio no qual a Palavra infinita iria retomar sua soberania. Na obra a linguagem se protegia da morte por essa palavra invisível, essa palavra de antes e depois de todos os tempos dos quais ela se fazia apenas o reflexo logo encerrado em si mesmo (FOUCAULT, 2009, p.52).

Porém, com a retirada dos deuses, que vislumbrou Hölderlin, a linguagem descobre-se no vazio, único espaço para a fala afastar a morte. Enquanto antes, o infinito que a morte abria se esparramava duplicado numa voz divina, agora, na ausência dessa palavra, é na linguagem que o inacessível se duplica, e inúmeras vezes, para fugir e se sustentar perante a morte, que agora se torna o indizível e o impronunciável: aquilo que faz com que as palavras tremam; incapazes de dizer de todo. Porque morrer se move numa fuga perpétua, é sempre depois; depois que nunca chegará, pois no momento em que se consuma, já não mais somos, conforme sugere Blanchot: “nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado” (BLANCHOT, 2011b, p.179). Por isso, a morte é sempre a morte do outro, sempre morte impessoal: “morre-se” e nunca “eu morro”; eu não posso morrer porque quando morro já não morro, já não sou²⁰.

²⁰ De acordo com Blanchot, a morte é o que “nunca me acontece, de sorte que jamais ‘eu morro’ mas ‘morre-se’, morre-se sempre outro que não eu, ao nível da neutralidade, da impessoalidade de um Ele eterno” (BLANCHOT, 2011b, p.263, grifo do autor).

É nesse sentido que a impossibilidade de vivenciar a morte enquanto propriedade repercute na insuficiência da escritura para pronunciá-la, duplicando no discurso a mesma incompreensão que resplandece no morrer, a incapacidade do discurso para reter seu significado, visto que o referido fato escapa do entendimento, deslizando continuamente para além do raciocínio. Portanto, o que essa presença abre é um espaço onde as certezas se dissolvem, produzindo um abalo nas garantias da razão, orgulho da cultura ocidental.

Daí a importância da figura da morte, que liberta da compreensão apropriadora. Sendo realização do que é impossível experienciar, ela se localiza num espaço que é como o rumor que precede as palavras e que se encontra em seus interstícios: é deserto e exílio fora da terra prometida, errância, algo sempre por vir (DUARTE, 2008, p.14).

Por isso ela é tão cara às reflexões de Blanchot, para quem a experiência da literatura se apresenta como experiência do fora, que “nada mais é do que uma experiência revolucionária, contestadora” (LEVY, 2011, p.38), já que permite ao pensamento percorrer um trajeto mais móvel, nômade, capaz de desvirtuar os moldes representativos para produzir sentidos outros, que não podem ser encontrados na ordem do dia. Assim, nesse percurso errante, no qual as certezas se dissolvem numa experiência além das demarcações, capaz de ser alcançado, segundo a perspectiva blanchotiana, pelo fazer literário, o que se tem é uma entrada na alteridade absoluta, naquilo que escapa ao conhecido, que propõe o impensável no pensamento e não se deixa apreender por valores já formulados.

E o que pode ser mais radicalmente outro do que a morte? Pensar a morte é pensar o impossível, ultrapassar o limite de nosso “eu” circunscrito, lançando-se ao abismo onde já não podemos mais estar. Logo, colocar-se de frente a essa experiência imprópria, olhá-la com os olhos já putrefatos, escrever com a mão que será ausente, se torna uma possibilidade de liberdade que o canto configura ao trazer à luz a potência da outra noite²¹, a falta constitutiva, pois tocar o próprio rosto como sombra já diluída é uma espécie de poder que escapa a toda forma de poder, tornando-o o seu “é” sem sentido perante a compreensão do que não é, o reconhecimento do não ser, visto que:

Fazer da morte a minha morte, já não é mais, portanto, atualmente, manter-me eu até na morte, é ampliar esse eu até a morte, expor-me a ela, não mais excluí-la mas

²¹ “Aquele que, entrando na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a *outra noite*, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco lhe é devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro” (BLANCHOT, 2011b, p.184).

incluí-la, olhá-la como minha, lê-la como a minha verdade secreta, o assustador em que reconheço o que sou, quando sou maior do que eu mesmo ou absolutamente grande (BLANCHOT, 2011b, p.137).

Em consonância com a perspectiva foucaultina, para Blanchot a relação da linguagem com a morte também é estreita. Por isso, a figura do cadáver à qual este se remete – como a imagem da presença-ausente daquele que, embora conhecido por nós e imóvel no caixão, morto, se dispersa suspenso, sem que possamos mais apreendê-lo, sem que consigamos saber onde está o que antes nos era familiar, mas cujos traços conhecidos, agora rígidos, o afastam de sua antiga existência – se aproxima de sua visão da palavra, visto que ela carrega a marca da morte, ou seja, “a palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime” (BLANCHOT, 2011a, p.331).

Segundo o referido teórico, quando nomeio algo, quando torno este qualquer presente pela palavra, o faço sob a forma de uma ausência: o gato, a casa, a criança, o eu, o que for, é retirado de seu ser, de sua realidade material, quando se torna tinta, cor no papel. Logo, o cadáver que vemos revela o não ser do ser que conhecíamos; assim como a palavra só nos dá o que enuncia em sua ausência enunciada. No âmbito da reflexão blanchotiana, “quando falo: a morte fala em mim” (BLANCHOT, 2011a, p.332):

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem (BLANCHOT, 2011a, p.332, grifo do autor).

Por conseguinte, para escrever uma vida é preciso espelhá-la em face da morte, ou seja, “para falar devemos ver a morte, vê-la atrás de nós” (BLANCHOT, 2011a, p.344). A morte é quando não se está. Quando tudo falta. E a palavra ressoa esta ausência: quando diz algo, o diz já suprimido, afastado de sua concretude. Assim, a literatura em sua procura pela palavra, já sinaliza a iminência da morte. A diz para afastá-la, como sugere Foucault, para quem “é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no seu ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala” (FOUCAULT, 2009, p.47). Para o referido filósofo, na literatura moderna, a

morte deixa de ser uma palavra disposta além para ser uma palavra do desconhecido escavada na própria obra.

É neste âmbito, do insondável e do indizível, que buscamos a relação entre morte e escritura nas obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas. Em ambas a consciência desse fato inevitável espreita constantemente os personagens, como um alarme tiquetaqueando suas existências. Muitas vezes há menção explícita ao perecer e à putrefação, que obrigam o leitor a pensar nas repercussões mais aterrorizantes da morte: a decomposição física como alimento para os vermes; o silêncio infundo e pesado da cova; a imobilidade interminável do corpo que antes respirava cheio de vida, de esperança, de amor. Mas mesmo quando as referidas literaturas não produzem esse assombro, esse sobressalto, por abordar diretamente e sem rodeios o assunto que geralmente evitamos, a consciência da morte está lá: na pressa, na angústia, no desespero dos personagens pelos segundos que escorrem, pelo tempo de existência que se esvai. No rumor do seu discurso, que nos deixa entrever este abismo, aonde todos cairemos um dia, inevitavelmente.

Por isso, em *Celestino antes del alba*, a imagem do poço se repete, iluminando a aproximação constante da morte, que desde o início da narrativa já está lá, como um espanto ruidoso a rondar a casa. A narrativa começa com o desespero do narrador-menino ao ouvir sua mãe gritando que se jogaria no poço: “veo mi madre en el fondo del pozo. La veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de horascas. Y salgo corriendo hasta el patio, donde se encuentra el pozo” (ARENAS, 1980, p.13). Entretanto, quando chega lá, encontra apenas a si mesmo: “como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba” (ARENAS, 1980, p.13). Essa situação, embora modificada a cada repetição²², retorna algumas vezes ao longo do texto que, circular, termina com a mesma imagem:

en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quede, esperando a que mi madre me agarrara – como la otra vez –, momentos antes de caer al vacío. Pero, según me acaban de decir ahora, mi madre, esa noche, no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano” (ARENAS, 1980, p.225).

Aqui, a morte se mostra temática recorrente, mas é através da estrutura romanesca que sua presença se torna ameaçadora e instigadora. Por meio da mencionada reiteração, em consonância com os três finais explícitos na obra, retumba a certeza iminente da finitude humana e pulsa o desejo de vida. O reconhecimento do perecer inevitável abre um abismo na obra e é em direção a este vazio – espaço aberto, lacunar – que a narrativa fala sem cessar e

²² Algumas vezes é o narrador que está no poço, outras ele e Celestino, e também a avó ou a mãe.

duplica-se, produzindo novos sentidos a cada volta, pois “ali onde há uma palavra a mais, há a ofensa e a revelação da morte” (BLANCHOT, 2010b, p.48). Assim, de um morrer indizível, estala uma palavra em busca, uma palavra por vir, que ensaia seu temor e seu desvio a cada tentativa. Nesse percurso errante, através do qual se rompe abruptamente com a lógica narrativa e, conseqüentemente, com o lugar confortável que nos proporcionam as certezas, também é possível escutar uma nova chance: na oportunidade do recomeço que o enunciado torna visível, a enunciação desvia-se da morte para cantar a vida.

Como todo o ambiente ficcional do referido romance é invadido por esta figura: “antes de que todo el mundo se muriera ya aquí solamente se hablaba de muertos y más muertos. Y abuela era la primera a estar haciendo cruces en todos los rincones” (ARENAS, 1980, p.16); tal presença iminente também é vivenciada pelo narrador-menino, que conversa com seus primos mortos (visíveis apenas nos momentos de neblina) e dos quais recebe, de forma explícita, o alerta que perpassa a obra: “Celestino es el único que queda aún vivo y nosotros tenemos que protegerlo. Tú eres el elegido: Sálvalo” (ARENAS, 1980, p.45). Nesse conselho, é possível reconhecer o impulso da obra a favor da invenção, da liberdade criativa e experimental como veículo capaz de suscitar novas oportunidades existenciais, resistentes ao empobrecimento e à aniquilação da dinâmica da vida. Por isso, reitera-se que a figura da morte na obra de Arenas é defesa da vida; da vida em face da morte para que não se morra vivo.

Em *El palacio de las blanquísmias mofetas* também “fala-se” para driblar a morte, escavando na linguagem o vazio deixado pela consideração desse fato que nos expropria, abrindo a partir dessa lacuna um novo olhar sobre a existência. No referido romance, toda a narrativa é atravessada pelo reconhecimento da morte, que de tão iminente é personificada na obra, como podemos observar nestas passagens: “la muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de una bicicleta” (ARENAS, 1980, p.11), “y la veo a ella, brillando bajo la luna, detrás de la ventana. La muerte, muerta de risa, me hace murumacas detrás de la persiana” (ARENAS, 1980, p.14).

Logo, é na relação com a morte, que as linhas de vida que aqui se fazem ouvir adquirem sua dimensão, pois é ela que dá o tom ao aprisionamento intolerável a partir do qual se fala e se tenta escapar, antes que seja demasiado tarde. Por isso, a morte percorre o canto, “siempre precisa, siempre agresiva, azota, cubriendo de prestigios nuestros gestos, amenazando las voces más dignas, más firmes, más altas, haciendo posible la poesía...” (ARENAS, 1983, p.121). E também fomentado a liberdade, revelando-a, como podemos observar neste trecho: “la muerte levanta más los brazos como en un gesto de liberación total.

Como quien acaba de cumplir un castigo. Como quien se desprende por fin de una responsabilidad insoportable” (ARENAS, 1983, p.19).

Por conseguinte, é a certeza de sua chegada o que impulsiona Fortunato e Adolfin a agir. O reconhecimento do perecimento o desperta: “mientras otros se juegan con la vida, tú, ahí, perdiéndola sin jugártela. Sal. De todos modos como vives es igual que si no lo hicieras” (ARENAS, 1983, p.19); ao mesmo tempo que a alerta: “si te quedas aquí en la casa oirás el tic tac del reloj de pared y ya no tendrás escapatorias [...] Si te quedas no puedes esperar otra cosa que la llegada de la muerte” (ARENAS, 1983, p.186). E toda a narrativa é construída contra essa morte, sempre a espreitar, conforme nos mostra um dos trechos no qual quem fala são os mortos: “el río cesa, y allí concluyen todas las muertes inventadas, todos los finales que la certeza de un final desconocido nos obligaba incesantemente a improvisar, tergiversándolo” (ARENAS, 1983, p.289).

Com isso se conecta a repetição da narrativa, ou seja, a fala incessante que escutamos nesse romance, como um rumor que ressoa cada vez que os mesmos fatos são recontados, adquirindo novas dimensões, intensificando-se gradativamente nas retomadas. Porque os volteios que a enunciação dá, também estão marcados desse por vir: a morte, que nos expropria, derrubando pontos de estabilidade e instigando-nos a reinventar a vida, a escutar novos sentidos e conexões quando estes ainda pulsam. Então, como num jogo de espelhos infinito, o romance resignifica na repetição, lembrando-nos que, como afirma Foucault:

Escrever, hoje, está infinitamente próximo de sua origem. Isto é, desse ruído inquietante que no fundo da linguagem anuncia, logo que se abre um pouco o ouvido, aquilo contra o que se resguarda e ao mesmo tempo a quem nos endereçamos. Como o inseto de Kafka, a linguagem escuta agora no fundo da sua toca esse ruído inevitável e crescente. Para se defender dele é [...] preciso falar sem cessar, por tanto tempo e tão forte quanto esse ruído infinito e ensurdecedor – por mais tempo e mais forte para que, misturando sua voz a ele, se consiga se não fazê-lo calar, domá-lo, pelo menos modular sua inutilidade nesse murmúrio sem fim que se chama literatura (FOUCAULT, 2009, p.52-53).

No mesmo sentido também está construído *Otra vez el mar*, narrativa que repete, a todo momento e através das muitas vozes que cruzam o texto, que a vida se esvai sem que possa ser vivida, como nos mostra este trecho de uma das poesias de Héctor: “vivir/ viendo pasar/ la vida,/ sin tomar de ella más que un grupo de ofensas fijas” (ARENAS, 2002, p.178). É contra a opressão, a impossibilidade de falar, de expressar-se livremente, frente à certeza da morte, que o canto se eleva: contra ela e contra o que bloqueia a potência da vida, pois tudo que aqui é dito está sempre atravessado por essa compreensão, pelo reconhecimento de que a existência é sopro, de que logo não mais se estará, conforme observa a narradora da primeira

parte, ao perguntar-se: “¿Qué sentí en ese momento cuando supe que había que envejecer, que morir, es decir, que siempre estamos envejeciendo, muriéndonos?” (ARENAS, 2002, p.86).

A partir desse questionamento, que é a pergunta, embora sem resposta, reduplicada variadamente na referida narrativa – a representação, as máscaras, as limitações impostas pelo contexto, se mostram absurdas. As vozes que se fazem ouvir nesse romance sabem que são passageiras, assim como também o são as verdades e as leis impostas, que aqui bloqueiam o andar da vida em sua fugaz urgência. Por isso, a necessidade de falar contra a morte, visível em alguns trechos como este: “compone tu dolor aunque sea tarde. Compone tu dolor antes de que sea aún más tarde. Di, señala, grita, canta tu padecer” (ARENAS, 2002, p.343). Resiste ao que tenta capturar a dimensão vital da vida: sua chance. É assim que a constância da morte nas obras de Arenas contribui para fazer circular um devir-revolucionário que, apostando na dinâmica mutante da vida e considerando a brevidade desse possível, se aproxima do abismo, fazendo temblar as certezas e impulsionando a novos contornos existenciais.

A impossibilidade de experienciar a própria morte faz da morte um mistério insondável, nos é impossível decifrá-la e o que nos resta serão sempre suposições. Por isso, na atmosfera ficcionalizada, sem uma palavra de origem para acolhê-la, ela só é dita como um rumor: um suspense que nos põe em sobressalto, alarmados. Dessa forma, seguem em geral os personagens arenianos, espiando nesse “poço” sem fundo a iminência da queda no vazio e repetindo o que se aproxima incompreensível para encontrar novas dobras, outros movimentos: sedentos do horizonte ondulante do “mar”, vislumbrado de um “palácio” onde a morte sinaliza.

Esse impulso vital que a consciência do morrer produz no universo areniano também pode ser visualizado em contos de Caio Fernando Abreu que se valem desse recurso para abrir lacunas de reflexão sobre a existência. Nestes, a morte igualmente é temática impronunciável que só significa cúmplice de sua outra face: a vida. Sopro que move o conto “Apeiron”, no qual o discurso breve se fecha com a tampa de um caixão e o último lamento de um moribundo já sem voz, cuja impossibilidade total de ação termina por enfatizar a angústia oriunda da inércia que perpassa todo o texto, ampliando a um limite extremo o insuportável da perda: a aniquilação do possível.

No referido conto, a opção por um narrador onisciente e a configuração do protagonista apenas com referência ao seu passado, sugere o insondável e o inexperienciável do morrer, pois “a indeterminação do sujeito e sua incapacidade de ter voz na narrativa remetem à neutralidade da morte e ao modo como esta transforma o sujeito em uma ‘coisa’ sem vida, um cadáver” (JESUS, 2010, p.35). Por isso, o perecimento do “ele” protagonizado

somente pode ser dito com o esvaziamento da vitalidade, em um não ser mais “nem brisa: ausência de ventos” (ABREU, 2005a, p.38). “Agora já não havia marcas, as marcas onde estavam?” (ABREU, 2005a, p.37).

É através da repetição do que se perde, ou seja: a dinâmica, a potência, o possível experiencial e experimental da vida, que a morte se refrata aqui, como uma ausentar-se inesperado e impensável. Não mais uma desestabilização sofrida dia a dia na formação de novos contornos do corpo e do sensível, mas uma evaporação anuladora, visível na tessitura do texto quando compõe o outro pela negatividade e tateia palavras para dizer o que só soa como alarme, tiquetaqueando para explodir no final do conto:

Já não era mais uma reorganização, não era sequer um processo: estava consumado e além, muito além de qualquer coisa. Sem asperezas. Envernizado. Puro. Álgido. Intangível. Definitivo. Sólido na sua meiguice. Havia ultrapassado todos os estágios, todas as procuras, as crenças, perdões e espantos. Atingira a bondade absoluta. Meu Deus, isso é horrível, quis gritar. Já não podia. O padre fechava rapidamente a tampa do caixão. Em breve viriam os vermes (ABREU, 2005a, p.38).

Na inércia e na diluição que percorre o texto, pulsa o desejo por “qualquer coisa intensa como um grito” (ABREU, 2005a, p.38). Assim que, da intensidade do acontecimento-vida com seu percurso vertiginoso e incerto, a morte surge ameaçadora e instigadora, obrigando-nos a mover-nos enquanto é tempo, repensando, inclusive, crenças e papéis que irão com a partida (não sem antes bloquear nosso despertar, nossa nascente).

Tal impulso a uma nova percepção também surge em “Pera, uva ou maçã?” pelo viés do entrecruzamento vida/morte. No referido conto, é o contraste caixão/ameixas vermelhas, que desestabiliza o encontro da protagonista com seu psicanalista, indicando novos rumos. Após ser seduzida pela visão das frutas (então compradas), perdendo-as e recolhendo-as mais uma vez ao chocar-se casualmente e de forma inesperada com um cortejo fúnebre, algo se move, desvirtua a rotina. Assim, entre as inúmeras coisas executadas pela moça que transgridem o habitual do contato, surpreendendo o narrador, nota-se também, por parte dela, uma abertura de perspectiva, causada pela mencionada relação, que a faz recuperar a força do desejo com urgência, conforme pode ser observado em seu discurso: “o que eu quero mesmo dizer é que hoje não estou disposta a gastar. Gastar não, passar. Não se sinta agredido. O que acontece é que. Não estou disposta a passar. Eu. Eu aposto nas ameixas” (ABREU, 1987, p.101).

A metáfora e as tentativas de explicar o despertar que o ocorrido lhe provocou: sempre inexatas, se prolongando ao longo do texto, demonstram um estado do sensível impreciso e

deslizante que, rejeitando delimitar a conclusão, supõe o devir e a experimentação. Porque é contra a imobilidade e o vazio da morte que ela fala, tentando captar a suculência latejante, vermelho vinho, de uma potência de vida dionisíaca estalando na polpa sangrenta das ameixas. Por isso, certa desmesura e embriaguez no seu discurso gaguejante que se opõe a lógica calculista do psicanalista. Por isso também, um levantar-se depressa deixando uma das frutas, como promessa e convite a recomeçar: “eu preciso continuar acreditando nas ameixas” (ABREU, 1987, p.106); “Isto é para você [...] Feliz Ano Novo” (ABREU, 1987, p.106).

É assim que uma fresta se abre nos olhos “brilhantes”, “cintilantes” da visão, que, por sua vez, desconstrói a segura e hierárquica posição do analista, ironicamente de meias trocadas. Desse modo, quando este, egocêntrico, obcecado por descobrir a aleatória combinação, pensa em telefonar “para os pais dela, aconselhando que a internem novamente” (ABREU, 1987, p.107), nos soa equivocada e limitadora a sua interpretação. Ainda bem que: “Não há tempo. O próximo cliente começa a bater na porta” (ABREU, 1987, p.107), impedindo que o “por vir” de um possível disseminado na tessitura do texto seja então capturado.

Nesse movimento, desencadeado pela desestabilização que o reconhecimento da finitude causa, é a energia vital que cobra novos sentidos. Da mesma forma que no conto “Retratos”, no qual reconhecer-se morto por parte do protagonista, também sugere a necessidade de rever modos de existência que empobrecem a dimensão afirmativa da vida. Aqui, mais uma vez a morte só se anuncia; no caso, através de símbolos, metáforas e de manifestações insólitas. O conto, em consonância com o tom que rege boa parte dos textos de *O ovo apunhalado*, coletânea na qual está inserido – segue a via do fantástico, considerado enquanto “hesitação experimentada por aquele que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31).

Com uma sequência de retratos proposta por um hippie, o narrador começa a olhar-se de fato, descobrindo em sua imagem desenhada pelo outro, ao longo da semana, um processo de destruição abrupta que o surpreende, conforme sua figura vai se decompondo e tomando, cada vez com mais nitidez, uma forma cadavérica. No movimento dessa mutação incrível, o conto também se move com a desestabilização do narrador, que espantado com o perecimento gradativo de seu próprio rosto desenhado, também começa a sentir-se incomodado com o seu emprego e com a sua rotina, demonstrando vulnerabilidade ao outro: “de madrugada fiquei pensando nele [...] senti muita pena e não consegui dormir” (ABREU, 2001, p.53), e recuperando sensações amortecidas: “lembrei da minha infância, não sei por que, e chorei. Fazia muito tempo que eu não chorava” (ABREU, 2001, p.56). Por fim, termina vítima do

mesmo olhar excludente dirigido aos hippies com o qual teve contato, e, após ser impedido de entrar em casa por uma circular das vizinhas (antes assinada sem pensar por ele contra o grupo), descobre-se morto, já não mais estranhando os retratos.

Nesse sentido, percebe-se que a textualização da morte no conto funciona para desestabilizar concepções e ativar novas zonas perceptivas, pois quando o protagonista se depara com uma imagem sombria e decomposta de si mesmo, constatando no espelho o mesmo esgotamento, começa a transformar-se, sentindo-se oprimido pelo cotidiano e experimentando novas sensações. Desse modo, no mistério dos retratos desponta o insondável da morte, mas também a força geradora que advém desse reconhecimento. Liberto dos parâmetros e aceitando o acontecimento insólito, o narrador-personagem vivencia o impossível: sua própria morte, fazendo com que do inexperenciável se eleve a possibilidade de uma nova experiência. Pois, com a abertura que o fantástico cria no texto, experimentar o invivível não seria notar um arranjo de sua existência que já não serve mais? Somente com a diluição de formas antigas é que novas dobras podem ser engendradas e, portanto, descobrir-se mortal é também tornar viável o devir, reencontrar o movimento da vida.

É que a morte desvirtua o cotidiano, o tira de seu ponto de estabilidade, lhe expõem além da rotina, das atitudes mecanizadas. Com ela nos descobrimos incertos, em um mundo onde também perecem os modelos e as certezas, desmanchados por essa visão. Logo, as relações parecem exigir mais maleabilidade à medida que a fugacidade e a fragilidade da vida se intensificam com a presença da finitude, do esvaziamento das possibilidades antes disponíveis, conforme suscita a leitura de “Linda, uma história horrível”; conto no qual são as marcas de perecimento que aproximam os personagens, delineando um laço inusitado na (então) desconstruída postura distante.

No referido conto, desde o início nos deparamos com a proeminência de um desgaste gradativo e inevitável que, como um alarme, ronda a tessitura do texto, ampliando o olhar sobre o outro. Entre a constatação de um “tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora, que cor?” (ABREU, 2005b, p.21) e os sons angustiantes de um “latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos” (ABREU, 200b, p.21), o narrador inaugura seu discurso, revendo sua antiga casa e tentando, desajeitado, estabelecer o contato com a mãe, surpreendida por sua rara visita.

Conforme o conto avança, a proximidade da morte vai se insinuando em outras marcas dispersas pelo texto, tanto na configuração dos personagens e do ambiente quanto no assunto pendente entre o narrador e sua mãe: sugerido, mas não abordado de fato. Nesse encontro, entrecruzando-se com a solidão e a velhice que compartilham a mãe e a cadela na antiga casa,

de fotos distantes no tempo, cadeiras vazias e sinas, há também a suspeita da doença do filho acentuada no final, mas sem ser diretamente mencionada. Embora tal opção seja comum nos textos de Abreu, segundo Marcelo Secron Bessa observa, neste conto

o motivo pelo qual a AIDS não é nomeada, sendo apresentada aos poucos e por pistas, deve-se a um objetivo mais amplo do conto: discutir a solidão, a finitude da vida e a devastação provocada pelo tempo, não só através do protagonista com AIDS, mas também através da mãe dele e da cadela Linda (BESSA, 1997, p.102).

Com a visão de uma miséria, de uma fragilidade insuportável que se alastra na tessitura do texto, causando extremo mal-estar, o conto avança, dando nova intensidade ao encontro narrado. A dificuldade em expressar os sentimentos que norteia o contato é desestabilizada pela carência e pelo abandono configurado aqui, pois todos, inclusive a cadela, estão unidos pelo mesmo ruído: o perecimento, anunciado em vestígios semelhantes no corpo, na gastura do tapete. Desse modo, na exposição pungente e nua dessas vidas, desprotegidas, perecíveis, em ruínas, se afirma um laço que não é atributivo, mas que, ao contrário, os une através da expropriação, na esteira de uma “comunidade inoperante”, na qual “lo que «hay» en el lugar de la comunicación, no es ni el sujeto ni el ser comulgante, sino la comunidad, y el reparto” (NANCY, 2002, p.37).

Dessa maneira estão juntos, próximos na divergência, na exposição ao outro, à qual o conto também nos convida quando nos exige esse olhar sobre a triste intimidade alheia; quando nos lembra, com tanta intensidade, o trágico da vida; não sem abrir frestas através das quais, mesmo na “contramão” de um afeto desajeitado, de uma ternura contida, desponta “qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor” (ABREU, 2005b, p.27). Aqui, o que se sobressai à dificuldade em comunicar-se sem receios e à “carícia torta” (ABREU, 2005b, p.23) é a força do momento, do encontro perecível, da vida compartilhada: “Linda, você é tão linda, Linda” (ABREU, 2005b, p.28). Por isso, no final, em contágio com a cadela, e frente ao espelho, “com os olhos assustados feito os de uma criança” (ABREU, 2005b, p.28), ao vislumbrar a iminência da morte, o que se eleva é uma afirmação, um elogio, enquanto acaricia o animal, enquanto acolhe uma linha de vida.

Portanto, percebe-se que nos contos de Caio Fernando Abreu, a textualização da morte também assume um caráter de resistência. Ao iluminar a finitude e a fragilidade do corpo, o que alguns de seus textos ativam com isso é uma transformação afetiva em relação à vida e seus encontros, que desconcerta a rigidez do olhar sobre o outro, questionando posturas existenciais mecânicas e empobrecedoras, não condizentes com o deslizar infinitivo do viver,

aberto às vicissitudes e às possibilidades do caminho. Em suas obras, a exploração do efêmero engendra mais uma vez um movimento de vida ativo e vulnerável, disposto a colher as oportunidades antes que as mesmas apodreçam intocáveis na passagem.

5.3 Sob a face da violência: entre o risco e a resistência

*¿Quieres decir algo horrible?
Quiero decir algo vivo.*

Reinaldo Arenas

Durante a leitura dos romances de Arenas selecionados, nos deparamos com certo incômodo provocado pelas cenas explícitas de brutalidade e de insulto que aparecem com frequência. Abuso de poder, tortura e humilhação são atos corriqueiros nas referidas ficções e, devido à sua constância, ativam uma visão do humano perturbadora por revelar de forma crua sua potência destrutiva e caótica. Ao mesmo tempo, a frieza e a crueldade que impregnam os contatos sugerem a objetualização daqueles que estão em posição de subalternidade, tornando a indiferença o maior aliado da vontade inescrupulosa de dominação. Nesse jogo injusto de forças, os personagens arenianos, envolvidos em uma atmosfera hostil, muitas vezes se valem dos mesmos atos agressivos para reagir, aumentando a carga de desconforto produzida ao sugerir a dificuldade de romper o círculo vicioso e encontrar alternativas mais saudáveis para as relações. Por conseguinte, através da textualização da violência nas obras de Reinaldo Arenas, expõem-se o corpo em sua fragilidade e problematiza-se a noção de fraternidade e de aceitação entre os homens.

Esse aspecto da obra de Reinaldo Arenas é um dos pontos de conexão entre a sua literatura e a de Caio Fernando Abreu. O mal-estar que advém da forma explícita com que atitudes agressivas são figuradas na literatura do escritor cubano também é provocado pela leitura de alguns contos caiofernandianos. Há muitos textos do escritor gaúcho cuja trama se desenrola em torno de um acontecimento violento, que pode ser sofrido pelos personagens, mas também executado por estes. As diversas abordagens da violência que encontramos em sua obra vão desde infrações mais leves, embora igualmente nocivas e inaceitáveis, a atos de crueldade extrema. Entre as várias maneiras de agressão presentes em contos do referido escritor constam as ofensas verbais oriundas da rejeição, o abuso da força física e a execução

de assassinatos friamente calculados. Independente do tipo de violação contra o outro, o desassossego provocado sugere a necessidade de repensar as relações e a perspectiva sobre a alteridade, em prol de contatos menos destrutivos e aterrorizantes.

No que tange a esse enfoque desenvolvido na obra de ambos os escritores, é impossível que o leitor saia ileso. Infelizmente, estamos acostumados com a violência. Além de saber que esta faz parte de nossa história, sendo fator constante nas relações humanas ao longo dos séculos, também a vivenciamos em nosso cotidiano. Sua proximidade a sentimos no medo diário com que enfrentamos as ruas, na desconfiança com que trancamos cada vez mais nossas casas, no desenvolvimento contínuo de meios de proteção: alarmes, senhas, grades, câmeras, cercas elétricas, são agora nossos maiores aliados. Porque mesmo que nada ainda tenha ocorrido conosco ou com alguém próximo, os meios de comunicação não cansam de nos alertar sobre o perigo iminente dos assaltos e dos crimes. Então por que dizer que ficamos demasiado perturbados com representações literárias da violência? Porque elas não mencionam simplesmente os acontecimentos violentos; elas os representam de forma explícita e elaborada, de maneira que nos posicionamos como testemunhas diretas de suas execuções. Desse modo, expõem o corpo em chagas, exploram a dor alheia nos mínimos detalhes e desnudam aos nossos olhos o sofrimento oriundo da intolerância.

É a essas imagens desagradáveis e chocantes que nos voltamos, com o intuito de entender o sentido de suas aparições nas ficções selecionadas na presente pesquisa, a partir do contraste que elas fazem com o aspecto afirmativo da vida que os mesmos textos veiculam. Para isso, será preciso observar as múltiplas tematizações da violência encontradas nos escritos caiofernandianos e arenianos e também os efeitos de sua presença na estrutura dos mesmos. Além disso, como os contextos repressivos figurados nas obras entrelaçam-se intimamente com a referida temática, será preciso considerar essa relação, porém buscando também observar a persistência da brutalidade, uma vez que esta ultrapassa tais contextualizações. A partir da focalização das distintas facetas e dos vários ângulos sob os quais a intolerância em relação ao outro se apresenta na literatura de ambos os escritores, se pretende contrabalancear esse lado escuro das obras com a visão positiva do viver que elas também viabilizam, pois acreditamos que esse embate de forças que a literatura de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas atualiza é uma das entradas cruciais para pensar o caráter resistente e transgressivo de seus escritos, visto que através do desacordo produzido são postas em xeque as formas de encontro opressivas figuradas.

Quando pensamos nos contextos ditatoriais cubanos que ambientam os romances de Reinaldo Arenas ou nas figurações da ditadura militar brasileira em contos de Caio Fernando

Abreu, a representação de atos violentos parece assunto óbvio, cuja presença se mostra inevitável. Devido à posição de alteridade geralmente adotada por seus personagens e às perspectivas em prol da liberdade que eles adotam, a repressão violenta surge como consequência imediata nestes momentos dos quais toda a liberdade de expressão foi banida. Em regimes autoritários, sabemos, não há lugar para o diferente e tudo o que escapa das regras de conduta ditada ou se posiciona contra os discursos e os métodos utilizados é abruptamente negado. Logo, neste ambiente de extremada opressão, no qual não há espaço para desacordos e, em consequência, para a reconsideração de posturas e de pontos de vista, a violação desumana do espaço alheio encontra sua morada, pois como afirma Pinheiro:

A política é uma prática eminentemente oposta à violência. A violência traz como resultado a desordem e o caos, impossibilitando a criação do espaço público para a ação política. Desse modo, quando não existe espaço para a política, aparece a violência. O inverso também é verdadeiro (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003, p.13).

Esse fato é abordado nas obras de Reinaldo Arenas sem a menor reserva, visto que para representar a radical limitação de escolhas e o abuso de poder dos momentos ditatoriais aos quais se referem diretamente alguns de seus textos, o autor se vale em muitas passagens de imagens chocantes de violência física e/ou psicológica, intensificando a denúncia pelo viés do medo e do terror. Em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, o receio da família campesina que protagoniza o romance encontra total justificativa nos castigos violentos que recebem aqueles que se posicionam contra a ditadura de Baptista. Na tentativa de reprimir a vitória dos barbudos, o exército do governo se vale da força e utiliza a violência como espetáculo para assustar e impedir o apoio do povo aos rebeldes. Assim, ao longo da obra, começam a aparecer nas ruas homens enforcados, com seus corpos torturados alertando sobre o perigo de apoiar a revolução. Nas notícias de jornais, inseridas no texto com a fonte de onde foram retiradas para proporcionar veracidade ao ocorrido ficcionalizado, encontramos implícito o mesmo aviso, a impiedade contra aqueles que se posicionavam contra o governo:

En una colonia de esta central, propiedad de Fico Fernandez Casas, aparecieron ahorcados tres individuos hasta el momento no identificados. Agrega la información que en este lugar hubo grandes incendios de cañaverales en días pasados. (Periódico «Norte», Holguín, marzo 4 de 1958) (ARENAS, 1983, p.221).

Como essa notícia figura ao lado não apenas de outras que se inserem na mesma linha de reportagem, mas também de anúncios de marketing, acentua a carga de indiferença e de manipulação com a qual a vida é tratada no referido contexto, visto que a discrepância entre

uma manchete e outra no mesmo jornal, indica a banalização da violência, ao passo que o jornal propõe que se passe de um dado sério e perturbador a pequenos aspectos da vida cotidiana como se nada realmente grave estivesse ocorrendo. Contra essa tentativa de alienação do povo e de vulgarização da morte e da crueldade, o romance areniano investe em cenas de agressão desestabilizadoras. A tortura dolorosa seguida de extermínio à qual o narrador é submetido no final produz extremo mal-estar por ser descrita lentamente, incluindo desde as iniciais humilhações “una docena de soldados lo rodeaban, mirándole, riéndose y apuntándole con sus relucientes metralletas” (ARENAS, 1983, p.283), até os atos mais atrozes executados pelos soldados:

Ahora comenzaban a aplicarle como una especie de mínimos punzones en el vientre; ahora alguien le taladraba el cuello con un artefacto encendido, ¿un cigarro, un tizón?, ¿una lengua de fuego? [...] ahora, con un curioso instrumento centelleante empezaron a levantarle las uñas de los pies” (ARENAS, 1983, p.285).

A violação da integridade humana é exacerbada aqui pelo prisma intimista do narrador que afirma, junto à descrição dos atos terríveis vivenciados, a sua inocência, ao tentar lembrar-se falidamente de algum nome para delatar como exigem os soldados. Além disso, a invenção de imagens vívidas, mágicas e fluídas às quais recorre o personagem para suportar o terror, revela uma concepção de vida intensa e rica de possibilidades, que torna os atos agressivos investidos contra ele mais desoladores e insuportáveis. Dado que “a violência se opõe a ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos” (CHAUI, 2011, p.379), a imaginação fértil e já liberta do horror de Fortunato enfatiza a atrocidade dos atos cometidos e racha a lógica da regra subjugadora do poder, revelando a marca da objetualização nos que a utilizam para dominar o outro. Aos soldados que seguem as ordens do tenente sem questioná-las e que o narrador descreve como “torpes máquinas, animales sin razón, sin pasión, sin un odio coherente” (ARENAS, 1983, p.285), ele opõe, ainda que frente à morte iminente, toda a sua vitalidade e capacidade de invenção.

Contraste semelhante é encontrado na construção de *Otra vez el mar*, visto que a trama do referido romance se baseia no antagonismo não resolvido entre as proibições impostas pelo regime totalitário, neste caso referente à ditadura de Castro, e o desejo latente de viver livremente. A exploração da esfera interior tanto na narrativa da primeira parte, como nos poemas intimistas de Héctor, revela a profundidade psicológica dos personagens que, em consonância com a agitação contínua do mar, não param de questionar as regras impostas,

negando, assim, a coisificação à qual tentam ser submetidos. É nesse sentido que frente às propagandas destinadas a incentivar o povo ao trabalho e à obediência, encontradas pela protagonista ao longo do caminho, lhe retumba uma espécie de suspeita, produzida pela visão do mar, que se contrapõem à passividade sugestionada nos letreiros, conforme podemos observar a seguir:

Otro letrero: ¡QUE NO QUEDE NI UNA CAÑA EN PIE! Otro: DE CARA AL CAMPO! Otro: ¡PARA EL CUBANO LA AGRICULTURA HA DE SER LO QUE LAS MONTAÑAS PARA EL GUERRILLERO! [...] ¡AL QUE SAQUE LA CABEZA SE LA CORTAMOS! ¡ACUDE AL LLAMADO DE LA PATRIA! [...] Pero oye, pero oye, pero mira, pero atiéndeme. A un costado de la carretera se sigue viendo el mar. El mar, terso. El mar fluyendo sin tiempo; el mar deslizándose bajo un grupo de gaviotas que planean muy quietas. El mar, claro en la costa (casi transparente), verde después, azul luego, añil más lejos (ARENAS, 2002, p.32, grifo do autor).

Devido ao seu movimento livre e a sua aparência fluídica, a recorrência desse símbolo, que alude à dinâmica da vida, é frequente no referido romance, e sua presença, já destacada no título, vai desde menções constantes dispersas ao longo de toda a obra à alusão elaborada na disposição tipográfica movediça dos poemas da segunda parte. Em ambos os casos sugere o conflito entre a potência energética da vida e a passividade imposta pelas condicionantes externas, e também funciona no sentido de reiterar o retorno constante dos lamentos, que é marca estilística não apenas da composição desse romance, mas também de outras obras de Arenas. O desgosto contra o sistema que tenta alienar a vida e, por sua vez, a revolta desta, sua força ativa de busca irrefreável, regressa insistentemente em *Otra vez el mar*, na insatisfação e no pressentimento da personagem feminina, conforme observamos no exemplo citado; e também nas indagações constantes que se espalham ao longo de todos os poemas, entre os quais lemos: “Aquí nos volvemos animales o enloquecemos, pero yo no quiero convertirme en un animal. Tampoco quiero enloquecer. ¿Qué hago entonces? ¿Dónde me meto entonces? Ante quién protesto, corro o clamo, entonces? ¿Qué hago? ¿Cago?” (ARENAS, 2002, p.357).

A expressão informal que aparece no final do trecho citado e inserida espontaneamente na sequência sonora não sugere a mesma naturalidade no que tange à interpretação. Ela é recurso irônico que desconcerta o leitor pela dissonância do termo com a especulação desenvolvida. No momento em que a incerteza existencial profunda resulta no questionamento sobre uma atitude simplesmente orgânica, a impossibilidade de escapar do contexto repressivo, explorada aqui, atinge a expectativa do leitor e lhe proporciona o mesmo sentimento de frustração desenvolvido ao longo deste e dos outros poemas de Héctor. Dessa

forma, o controle sobre o outro adquire proporções gigantescas ao revelar que toda tentativa de escapar recai em outra armadilha, visto que o que segue as perguntas sem respostas é outra pergunta, a sugerir de maneira indireta que o medo inicial de ser alienado é uma possibilidade iminente, pois o espaço de atitude permitido ao personagem se limita a uma função básica de seu corpo.

A insignificância total à qual a vida é reduzida no contexto ficcional em questão é explorada de muitas maneiras nesse romance areniano: na proibição até mesmo de atos simples e cotidianos, no amortecimento das palavras frente ao silêncio forçado, no vazio que se instala no interior dos personagens que buscam em vão um sentido para a existência aniquilada, na traição contra os próprios ideais e desejos, nas monstruosidades cometidas impunemente pelo sistema. Aqui, homens e animais são postos lado a lado devido ao adestramento ao qual são submetidos e pelo fato de não possuírem direito algum, como se pode observar nesta passagem, ironicamente embrutecida: “Y esa gallina que cacarea ante nosotros, ese perro que nos ladra, ese niño que nos enardece con sus chillidos. Ninguno de esos animales nos pertenece. No podemos espantarlos” (ARENAS, 2002, p.358).

A obediência imposta e mencionada é regida pelo terror banalizado, que os personagens assistem como espetáculo nas ruas, como demonstra este trecho: “¡Fuego!, se oye la palabra, dicha como desde muy lejos. Las balas entran en la cabeza del hombre. Un chorro de sangre queda incrustada en la pared” (ARENAS, 2002, p.51). E para acentuar a atrocidade dos atos observados e o pavor que estes provocam, ainda dispomos da repercussão reiterada no descanso noturno da protagonista:

Apago la luz y me acuesto. Poco a poco va apareciendo el hombre. Camina firme. Preparan dice. Apunten, dice. Su cuerpo ensangrentado se balancea y cae a un costado de mi cama. Me cubro la cabeza con las sábanas. Otra vez el hombre cae junto a mí. El cráneo choca despedazado contra el armario. La sangre salpica toda la cama (ARENAS, 2002, p.52).

Além disso, no sentido de acentuar o tremendo mal-estar dos personagens do referido romance, encontramos referências constantes à decadência do corpo, a sua decomposição, que sugere de maneira angustiante a perda de todas as oportunidades no contexto que lhes tolhe brutalmente a fruição da vida e a sua autenticidade. Nas palavras de Héctor: “la certeza ya anodina de que me voy pudriendo, pudriendo en el intrascendente infierno de un pueblo intrascendente (ARENAS, 2002, p.348), visualizamos uma confissão justificada nas caracterizações com a quais o ambiente no qual ele se move é descrito. As imagens pesadas, escuras e asfíxias que compõe a descrição do contexto figurado em *Otra vez el mar*, muitas

vezes nomeado de inferno ou umbral, colaboram para indicar a falta de expectativas dos personagens e seus sentimentos de frustração e de desespero frente ao sistema que se vale de extrema brutalidade para subjugar. Aqui, a possibilidade de acabar com a própria vida pode aparecer como o último resquício de liberdade, quando toda a força vital foi anulada e os impulsos de reação abruptamente castrados:

Me pregunto, oyendo a pesar del aguacero el incesante golpear de manchetes y guámparas, me pregunto, qué esperan ellos, por qué viven ellos, por qué aceptan ellos, por qué no se sublevan de una vez, por qué, de una vez, no se matan unos a los otros, por qué, de una vez, no me matan, ya (ARENAS, 2002, p.346).

Na alienação advinda do trabalho forçado nos campos de concentração das UMAPs, observamos o nível de passividade a que são submetidos os sujeitos nesse espaço e, conseqüentemente, a falta de sentido de suas vidas no momento em que elas não representam nada além do que simples atitudes mecanizadas: “se ha olvidado uno que tenía sed, y hasta del mismo sol; uno corta, chas, y ni hormigas que piquen [...] estamos tan aparejados a las cosas que no sentimos ni cansancio, no se piensa, trota, trota” (ARENAS, 2002, p.291). E para enfatizar a desumanização que se formula nessa passagem, mas que atinge de muitas maneiras os personagens de *Otra vez el mar*, o referido romance aposta na multiplicação constante da frustração, do desconsolo, da humilhação, da castração de toda e qualquer expectativa, produzindo aquela sensação de asfixia comum na literatura areniana, afirmada explicitamente no trecho a seguir:

Nuestra generación llegó cuando ya no había escapatorias ni por el aire ni por el mar/ ni por la palabra/ ni por la furia./ Nuestra generación, maldita generación, no tuvo el privilegio de escoger su infierno./ Llegamos cuando sólo había uno,/ el más ineludible y abrasante./ Nuestra juventud,/ única juventud/ hubo de someter su ambición más noble, su deseo más audaz, su intuición más vital, su egoísmo más grandioso/ a la hipocresía de «para que no me eliminen de una vez hay que fingir y renunciar» (ARENAS, 2002, p.283).

Nesse sentido, a repetição funciona como recurso estilístico que confirma, no desenvolvimento estagnado do romance, a falta de saída para o que bloqueia a autenticidade dos personagens. Mas também é possível considerar que ela insere a narrativa na linha de um discurso produzido sob a perspectiva do testemunho e do trauma. Acoplado à recuperação de um período histórico cubano pela voz dos excluídos da história oficial, a estratégia de desdobramento repetitivo dos fatos narrados sugere a impossibilidade de contar de forma direta o que se passou e também a importância de fazê-lo, características que configuram, segundo Márcio Seligmann-Silva, o enunciado testemunhal e traumático, pois ao mesmo

tempo que o testemunho “se apresenta como condição de sobrevivência” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.65), o que deve ser narrado se mostra como inenarrável e “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70). Por isso, Héctor aposta na poesia como forma de denunciar a violência vivenciada, e devido à incapacidade de recuperar com exatidão os efeitos do choque sofrido, o repete muitas vezes, elaborando-o de distintas formas e intensifica-o a cada volta, para deixar surgir, *entre* a reiteração, uma linha de fuga desterritorializante.

A dificuldade de narrar objetivamente o evento traumático vivenciado, que observamos anteriormente no romance areniano – nas várias tentativas de encontrar palavras capazes de dizer o que parece impronunciável – também pode ser visualizado no conto de Caio Fernando Abreu intitulado “O mar mais longe que eu vejo”. Neste, tal estratégia narrativa igualmente funciona no sentido de iluminar o estado de perda e de calamidade padecido pelo protagonista, revelando nas lacunas abertas no âmbito da enunciação, o mal-estar explícito no enunciado.

O referido conto gira em torno da exposição da condição de isolamento do narrador e dos efeitos que a situação lhe provoca com uma focalização em primeira pessoa que se apresenta confusa e vacilante. Desse modo, conforme a narrativa avança, também crescem em intensidade tanto as incertezas acerca do ocorrido quanto as inseguranças do protagonista sobre si mesmo. Por conseguinte, notamos que o objetivo do texto é dizer através do que permanece implícito, para revelar, nesse algo que não pode ser diretamente assimilado por aquele que tenta verbalizar o acontecimento vivido, a gravidade do que se passou. Nesse sentido, a forma de enunciação do conto se aproxima da estrutura discursiva do testemunho, já que, se este

apresenta a história de uma perda, o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal ‘falta originária’. Não há presença originária a ser representada, mas falta, ausência, perda (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.21).

Em torno desse vazio, o referido conto se desenvolve. Sozinho em uma ilha, o narrador-personagem se sente completamente desorientado: não sabe sua idade, não lembra o seu sexo, nem possui mais imagem, pois perdeu todas: “a das fotografias, a dos espelhos, dos lagos” (ABREU, 2005a, p.45). Sem referência exterior vai perdendo sua identidade e sua humanidade; suas “células amorteçam” e ele sentia que “ia acabar virando uma palmeira”, os

seus “pés agora pareciam raízes” (ABREU, 2005a, p.46). Além disso, para ressaltar a angústia dessa sensação de ter se tornado um ausente inclusive a si mesmo, seus sentimentos e suas reações são sempre narrados no passado e ele insiste em ressaltar essa temporalização:

eu chorava, no começo eu chorava [...] eu sentia saudade, no começo, uma saudade de gente, principalmente de gente [...] então eu rolava na areia quente enquanto meus dentes faziam marcas fundas roxas nos meus braços, nas minhas pernas e de repente todas as minhas células explodiam em vida, exatamente isso, em vida, eu tinha dentro de mim todo aquele sol todo aquele mar tudo aquilo que eu conhecera antes, que conheceria depois, se não estivesse aqui (ABREU, 2005a, p.46).

O grande vácuo que se instala no interior do personagem, e que o impede tanto de reconhecer-se a si mesmo quanto de entender o motivo de sua exclusão, contribui para acentuar o choque vivenciado, indicando a dificuldade de recuperá-lo objetivamente pelo viés do testemunho. Aqui, a dimensão cronológica é vaga, conforme já nos indica a insistência nos verbos do pretérito imperfeito, ressaltando os danos sofridos pelo bloqueio em sua capacidade de rememorar a experiência. A desorientação do narrador em relação ao tempo também pode ser visualizada na maneira natural, orgânica e sem data específica com a qual ele situa o momento: “chove todos os dias aqui, não tenho relógio nem rádio, mas sei que deve ser por volta das três horas, porque é pouco depois que o sol está no meio do céu e eu senti fome” (ABREU, 2005a, p.45). Dessa maneira, a sensação de atemporalidade produzida intensifica a condição de confinamento e anula as expectativas de romper com a situação imposta através da ação.

Como ao longo do texto, há apenas indícios de que o contexto que configurou o isolamento narrado refere-se ao período da ditadura militar brasileira, a sutileza das referências ao referido momento histórico torna mais cruel e insuportável o ostracismo ao qual o personagem é submetido, pois de sua incompreensão emerge a arbitrariedade das ações políticas durante o regime e, por sua vez, o profundo abalo provocado no protagonista, que não consegue encontrar justificativas para o seu encarceramento. Ele sabe que antes havia uma vida, havia outras pessoas, para lá do mar que ele vê, só não entende o motivo pelo qual foi separado, excluído. E no intuito de sondar possíveis motivos, descobre apenas o absolutismo e a intolerância:

Verdade, eu tinha qualquer coisa como andar de costas, quando todos andavam de frente. Qualquer coisa como gritar, quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram. Por isso me trouxeram. Lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro:

havia correntes e fardas verdes e douradas e cruces, havia cruces, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, defendendo o meu sangue (ABREU, 2005a, p.47).

Apesar de não haver menção direta ao momento, essa passagem atualiza a brutalidade das intervenções políticas ocorridas durante a ditadura militar brasileira, iluminando, através de metáforas e de alegorias, o abuso de poder daqueles que vestiam a farda verde e dourada, pois a violência imposta ao protagonista aparece ancorada em pretextos insólitos, como andar de costas quando os outros andavam de frente, ou seja, não há nenhum motivo além da intolerância ao diferente e da exigência de aceitar o imposto, calando-se sempre. Na dificuldade de relatar objetivamente a experiência traumática e nas repetições afirmativas, enfatizadas pela reiteração das vírgulas, observamos a perturbação do protagonista quando tenta recuperar a tortura infringida sem conseguir fazê-lo de todo. Nesse sentido, o desespero do protagonista relatado na perda de toda a referência individual e coletiva é ressaltado pelas lacunas abertas no texto que a utilização do monólogo interior contribui para acentuar, através da inserção de uma perspectiva caótica, fragmentada e não-linear, caracterizadora do desassossego e da falta de direção do narrador.

Por sua vez, o incômodo que a indefinição do personagem produz e que reside na perda da humanidade que ela representa para suscitar a atrocidade das penalidades utilizadas durante o regime ditatorial, também pode indicar denúncia em relação ao preconceito homofóbico e, conseqüentemente, a tudo que escapa do padrão considerado majoritário. Na irônica forma como o protagonista indeciso sobre o seu gênero inclina-se para o feminino: “talvez, sim, talvez eu fosse mulher, porque pensava no príncipe” (ABREU, 2005a, p.46), notamos que ao tentar sanear a dúvida pelo viés de uma lógica excludente de oposição binária, o personagem deixa transparecer, através do sarcasmo, o preconceito que reprime o estabelecimento de relações homoeróticas.

“No fundo, os personagens de Caio Fernando Abreu são condenados, são exterminados só porque são diferentes e afirmam essa diferença” (CASTELLO, 2007, p.12), que se apresenta de formas variadas em sua obra e em alguns casos é formulada pelo viés do preconceito com a orientação sexual. Enquanto no conto anteriormente analisado, tal forma de rejeição é apenas sugerida, em “Garopaba mon amour” torna-se explícita, sendo utilizada pelos militares como ofensa. Em meio às agressões físicas (bofetadas, pontapés, tapas e socos em distintas partes do corpo) dirigidas ao narrador, surgem as designações: veado e bicha, que ao lado de filho-da-puta e maconheiro sujo, funcionam para depreciar o outro.

Dessa forma, demonstra-se que o autoritarismo do período não tem limites e pretende controlar até mesmo o desejo e as escolhas individuais. A perspicácia da repressão é tanta que atinge o discurso do narrador, como autocensura, quando ele dirige seu enunciado a um narratário que ele denomina de Mar, buscando ocultar, na neutralidade do termo, o gênero do sujeito, receoso da insurgência de problemas devido ao afeto sentido, que ele caracteriza com adjetivos que indicam ao mesmo tempo prazer e ilegalidade: “Sentimos coisas incontroláveis, Mar: amor narcótico, amor veneno matando para sempre células nervosas, amor vizinho da loucura, maldito amor de mis entrañas: viva la muerte” (ABREU, 2007, p.101).

Para abordar a privação da liberdade no referido momento histórico, o conto aposta no embate entre planos opostos. De um lado visualizamos imagens vívidas e alegres de um grupo de jovens acampados em uma praia de Santa Catarina e de outro: repressão, violência, medo e humilhação. A perspectiva introspectiva adotada pelo narrador alterna os dois momentos temporais (antes e depois da chegada dos policiais à praia) sem marcações estruturais, sugerindo assim o estado de desordem e de agitação mental provocado pelo choque abrupto sofrido, quando este e um grupo de amigos, apenas desejando aproveitar a vida, são surpreendidos pela dor e pela brutalidade. Mas também funciona no sentido de tornar mais insuportável o acontecimento, de intensificar a força destrutiva da repressão ditatorial, ao passo que, concomitante ao tormento causado, nos deparamos com a magia e com a esperança do que é violado.

Na tentativa de descobrir informações sobre grupos de oposição ao regime, os militares se valem de constrangimento físico e moral. Com agressividade, coagem o protagonista, exigindo respostas: “Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com uma bofetada” (ABREU, 2007, p.98). Logo, frente ao silêncio imposto, já que embora sejam considerados como subversivos, em nenhum momento vislumbramos qualquer relação dos personagens com movimentos de contestação ao governo, eles insistem, ameaçando com um método de tortura mais grave e recorrente no período ditatorial: “quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória” (ABREU, 2007, p.98). Mas em resposta apenas ecoa o dano causado pela sujeição e pela castração da liberdade, pois a intensidade da violência e da humilhação anulam as expectativas de mudança nesse espaço, conforme podemos observar no desconsolo explicitado: “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” (ABREU, 2007, p.98-99).

Por isso, o desejo de cruzar fronteiras que perpassa os pensamentos do narrador, indicando a insatisfação com a situação do país, mas também iluminando uma chance, uma possibilidade, nesse caso, longínqua, bloqueada no contexto figurado, mais ainda assim viva, latejando no horizonte: como “o mar mais longe que eu vejo”. E se o título do conto analisado antes desse nos serve para recuperar essa abertura de possíveis que insiste em se mostrar em meio à frustração e à fatalidade, é porque nos escritos de Caio Fernando Abreu mesmo quando as situações contextuais são drásticas e repressivas e não parece haver saída, sempre vislumbramos a suspeita de que deve haver outra maneira de viver e de se relacionar, de que é preciso encontrá-la. Aspecto que também pode ser observado nos textos de Reinaldo Arenas, nos quais, em contraposição ao contexto limitador, encontramos um desejo desenfreado, que não se rende e vaza dos obstáculos que tentam reter o seu curso. Portanto, na conexão das obras de ambos os escritores com períodos ditatoriais, a persistência da vitalidade dos personagens acentua a força destrutiva da repressão figurada, mas também abala sua lógica, ao passo que se eleva como força reagente à tentativa de alienação.

O diálogo com os referidos momentos históricos se formula nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas sob a forma da violência desestabilizadora, pois, conforme observamos, seus textos apostam na representação de cenas brutais de constrangimento físico e moral, capazes de provocar tremendo mal-estar no leitor. Além disso, para acentuar o estrago provocado pela castração total e abrupta da liberdade, se valem de uma estrutura transgressiva com relação aos moldes clássicos. A perspectiva fragmentada dos personagens caiofernandianos é consoante com o estado de crise vivenciado, revelando a fratura sofrida: desorientados, desolados e insatisfeitos não são capazes de pensar os eventos vivenciados em sua totalidade e, como não encontram lógica nas punições arbitrárias e cruéis de que se vale o regime, não conseguem encadear linearmente os acontecimentos. Tal dificuldade de narrar objetivamente os eventos traumáticos também pode ser visualizada na literatura de Arenas, que aposta na reiteração do dano sofrido pela repressão ditatorial para acentuar os sentimentos de aflição e de incompreensão enunciados.

Porém, ao lado dessa configuração sombria, encontramos a potência dinâmica da vida: tanto na imaginação fértil e inventiva de alguns personagens arenianos, que opõem à rigidez dos eventos vivenciados, a fluidez criativa de imagens vigorosas e libertas do terror, quanto nos questionamentos constantes que perpassam seus textos, potencializando, a partir do intolerável denunciado, um movimento de contestação e de busca irrefreável. Também na inquietação dos personagens de Abreu, que pressentem a existência de possibilidades diversas ou apostam no deslocamento como forma de ruptura ao que os oprime, conforme ocorre nos

contos “London, london ou Ajax and rubbish” e “Lixo e purpurina”. Desse modo, o movimento de busca contínua que visualizamos nesses textos, não só demonstra dificuldade em narrar o trauma, mas também desestabiliza a ordem estática ditada pela opressão extrema dos contextos figurados.

Logo, a resistência que observamos reside mais no desentendimento produzido no âmbito ficcional do que no desacordo entre posições enunciado ao longo dos textos, pois conjuntamente a uma trama de eventos insuportáveis e incontornáveis, visualizamos a demolição das regras impostas através da liberdade do sensível que o desejo irrefreável dos personagens revela, rebatendo sem cessar a conclusão trágica dos acontecimentos para que nos mantenhamos em uma atmosfera de crise e discussão. Por isso, a abertura final dos textos, que violenta o desfecho trágico. Nos dois romances de Arenas analisados, a ambiguidade que acompanha o desenlace não permite que a interpretação se feche na fatalidade enunciada: ao ser exterminado, Fortunato se dissemina e se transfigura, indicando liberação; enquanto nas últimas linhas de *Otra vez el mar*, o encarceramento insular de Héctor, revelado como uma condição impossível de ser contornada, é abalado quando o descobrimos sozinho, em alta velocidade, “estallando como el mar” (ARENAS, 2002, p.375).

Já nos dois contos selecionados de Abreu, ainda que o desenvolvimento dos textos impulse para a subjugação sem retorno dos personagens, a possibilidade de movimento, seja este interior ou exterior, não é eliminada. A circularidade de “O mar mais longe que eu vejo”, impede que se conclua a leitura com a morte do personagem, na qual ele acredita; e com a previsão de chuva que encerra o texto ficamos com a sensação de que sua busca por um sentido recomeça, assim como continua acenando no horizonte a visão de um espaço além daquele que as retinas podem captar. Enquanto em “Garopaba mon amour” a experiência traumática não amortece o personagem, ao contrário, indica um alargamento de perspectiva, e produção de energia, ainda que sob a face escura de um sentimento negativo:

Os olhos secos. Não encontraria Mar. Não choraria. Vai entendendo cada vez mais. Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cascos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio. (ABREU, 2007, p.101).

Nos referidos escritos, o que reage é o desejo dissonante que retumba em um contexto de opressão intensa e não os sujeitos fictícios, visto que estes não investem em estratégias subversivas na tentativa de reverter essa atmosfera de opressão. Nesse sentido, a impossibilidade de ação, que os textos insistem em revelar pelo viés da violência à qual são

submetidos os personagens, recorda a fatalidade imutável: os abusos cometidos e as perdas provocadas durante os regimes ditatoriais não podem ser contornados e reescritos. Logo, a única maneira de resistir reside na instabilidade gerada. Ao recuperar os eventos passados pelo ângulo do corpo violentado, do desespero vivido e não simplesmente mencionado, os escritos de Abreu e de Arenas não apenas denunciam a atrocidade do autoritarismo, sobre a qual estamos todos de acordo, mas recuperam a força devastadora da experiência: fulminam o leitor ao tornar sensível a atmosfera dolorosa de castração e tentativa de aniquilação da potência da vida. No momento em que fluxos de desejo vazam dos contornos restritos, é a própria capacidade criativa e afirmativa da vida que se eleva na tentativa de escapar do aprisionamento que pode transmutar-se em outras espécies de relação, pois

aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através de sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos de tomada de posição (LEENHART, 1990, p.15).

Na verdade, é contra toda e qualquer forma de subjugação que as obras de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas se opõem, através de personagens movediços, desajustados e insatisfeitos. Por isso, a textualização da violência em seus escritos não se restringe aos contextos ditatoriais mencionados, mas se espalha em muitas direções, tornando-se cada vez mais desestabilizadora. Conforme se alastra pelas obras, rompe com qualquer possibilidade de identificação e se mostra como um perigo iminente, que pode surgir de qualquer lado e crescer em lugares onde não deveria haver espaço para a sua formação. Além disso, revela sua face mais assustadora: se mostra como um ato gratuito, banalizado, cotidiano, que ocorre sem motivos específicos e passa despercebido, como se o desprezo e a desumanização fossem o mais natural nas relações. Dessa forma, notamos nas referidas literaturas, a intenção em alargar o âmbito de reflexão sobre o predomínio da brutalidade e da intolerância nos contatos interpessoais, sugerindo, através da persistência com a qual a violência se apresenta em suas obras, a necessidade de repensarmos as experiências relacionais correntes, para que o terror não siga propagando-se, disseminado em outros domínios.

Na literatura caiofernandiana, dispomos de alguns contos que exploram esse universo de crueldade e de sombras. Entre eles, o intitulado “Creme de alface” se configura como um dos mais perturbadores, pela atmosfera banal e cotidiana com a qual a violência é abordada. Neste, através do discurso indireto livre, o narrador nos joga, ainda nas primeiras linhas, no

discurso colérico e desumano do personagem, que o próprio autor, em seus comentários sobre o conto, denomina como uma “mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades” (ABREU, 2005a, p.175). Ao longo do texto, ela se movimenta com muita pressa, irritada com os outros transeuntes, que ela menospreza através do uso de adjetivos depreciativos e de termos de baixo calão nos momentos em que seu caminho é interrompido, conforme podemos observar nestas passagens: “esse maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa” (ABREU, 2005a, p.176), “animal, porque não olha por onde pisa?” (ABREU, 2005a, p.176), “a senhora não vai andar mesmo? o sinal já abriu faz horas, só uma cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora” (ABREU, 2005a, p.176), “ como é que uma gorda dessas pode sair à rua ao lado de outra gorda ainda mais larga? fazem de tudo para atravancar o movimento alheio” (ABREU, 2005a, p.177).

Como um jorro, o fluxo de consciência da protagonista explode, intensificando a urgência revelada, na raiva que lhe provoca o congestionamento urbano. A impaciência que se transforma em agressividade parece ser impulsionada pelos inúmeros problemas mencionados por ela e que revelam a fugacidade, a deterioração e as decepções da vida: seu pai doente, o suicídio de Raul, “cinco anos exatos amanhã” (ABREU, 2005a, p.176), a tia Luiza “que nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca” (ABREU, 2005a, p.176), “a cadela da Rosemari bebendo cada vez mais” (ABREU, 2005a, p.177), 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” (ABREU, 2005a, p.177). Através dos comentários sobre as pessoas próximas, que lhe servem como apoio para justificar a pressa, e nos quais verificamos o mesmo sentimento de indiferença e de preconceito que ela demonstra em relação aos desconhecidos, observamos mais uma vez a posição egoísta que ela adota. Porém, ficamos com a sensação de que sua postura foi produzida por suas experiências.

No mesmo sentido de causalidade, a sua frieza parece encontrar resposta na configuração do ambiente citadino e contemporâneo no qual se move, com “jornais cheio de horrores, aqueles negrinhos gritando loteria, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto” (ABREU, 2005a, p.176), “esse calor absurdo em pleno inverno, o eixo da Terra, dizem, a estufa, o ozônio, tudo um horror, em dez anos estaremos todos surdos, cegos, envenenados” (ABREU, 2005a, p.177). Nesse contexto, ela busca, outra vez, justificativas para sua ira: “é preciso sim ser biônica atômica supersônica eletrônica, vocês pensam que eu sou de ferro?” (ABREU, 2005a, p.177). Por isso, é também contra o vivenciado por ela, cotidianamente, que ela 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” (ABREU, 2005a, p.177). Assim, do nexos causa-efeito produzido, o referido conto sugere a diminuição cada vez mais acentuada do humano em grandes metrópoles: devido à rapidez e à superficialidade dos contatos, a individualidade torna-se a baliza dos encontros e a insensibilidade em relação ao outro apenas uma maneira de sobreviver.

Em consequência disso, a personagem não questiona suas atitudes; ao contrário, se observa como vítima das situações; centrada em si mesma, indiferente ao problema alheio, conforme afirma: “mendigo é problema social, não pessoal” (ABREU, 2005a, p.177). No entanto, através da agressividade que ela demonstra, a distância que vivenciamos nos contatos diários se revela como um fator de risco, que nos arranca de nosso lugar confortável e nos faz questionar o rumo dessas relações baseadas em rapidez e praticidade. A atitude da protagonista não apenas anula a possibilidade de um laço comunitário; ela se transforma em monstruosidade. Sua postura em relação ao outro é de afastamento radical, de absoluto desprezo, de aniquilamento.

Por isso, a brutalidade com que afirma: “pivetes imundos, tinham que matar todos” (ABREU, 2005a, p.177), repercute na menina que lhe pede esmolas. Com a insistência da criança, ela reage gritando, ofendendo: “não tenho, porra [...] não me enche o saco, caralho” (ABREU, 2005a, p.178); afastando-a “como quem quer se livrar de um bicho, uma coisa suja grudada, enleada” (ABREU, 2005a, p.178). Então, a menina também rebate, se revolta, cravando as unhas nos braços da mulher, que agora lhe agride sem piedade:

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto tanto, justificaria depois à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa, ainda não decidira se de ervilhas ou de aspargos, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam (ABREU, 2005a, p.178).

Com a citação acima, explicita-se o pessimismo que rege o conto, ao revelar a impunidade dos atos cometidos e a perspectiva fútil e inconsciente da protagonista sobre seu ato. A frieza da mulher e a posição neutra do narrador, que quando não dá voz à protagonista, apenas descreve o ocorrido sem manifestar sua opinião sobre o fato, contribui para acentuar a atmosfera sombria e indiferente que se configura aqui. Por conseguinte, a leitura nos produz sentimentos de incapacidade, frustração e medo, visto que anula a possibilidade de mudar o quadro descrito. A escolha do segmento social da protagonista, também funciona no sentido

de causar instabilidade e desconfiança, ao passo que indica o caráter dispersivo da violência no urbano caótico, que “se estende do centro à periferia da cidade e seus longos braços a tudo e a todos envolvem, criando o que se poderia chamar ironicamente de uma democracia na violência” (ODALIA, 2004, p.10). Assim, ficamos com a nítida impressão de uma maldade que cresce; sem precedentes e em silêncio – banalizada. Não há revolta no texto, como havia nos contos nos quais a violência era abordada a partir de sua relação com o período da ditadura militar brasileira. Mas, enfim, nem seria preciso: pela gratuidade da brutalidade que encontramos em “Creme de alface”, já nos indispomos com a punhalada.

Essa espécie de violência, que se afirma sobre si mesma, sem outra justificativa que não a própria barbárie, se revela ainda mais sombria no conto caiofernandiano intitulado “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”. Narrado em primeira pessoa, divide-se em três partes: antes, durante e depois, para acentuar a perspectiva inescrupulosa e calculista através da qual o protagonista nos revela sobre os assassinatos que comete, pois embora a divisão indique, através do encadeamento, a descoberta de algum sentido para o ato, terminamos a leitura com a certeza de que não havia outra justificativa que o próprio impulso cruel realizado. Além disso, embora o conto nos sugira uma sequência temporal de fatos, nada nos é dito acerca das relações entre o assassino e suas vítimas, nem sabemos o que os levou ao encontro macabro; aspecto que contribui para confirmar a gratuidade do ato e sugerir a sua imprevisibilidade assustadora.

No referido conto, assistimos a um processo de desumanização sem retorno. Ao longo de todo o texto, o protagonista se reflete na face da vítima masculina, mas para aniquilar qualquer possibilidade atual de humanidade em si mesmo. Na duplicação, descobrimos essa destruição, já anunciada no título: considerando que as guirlandas simbolizam proteção, se elas evitavam a insurgência do lago negativo, metaforizado na imagem do poço, agora o resto de resguardo foi extinto. No momento presente, não há mais chance de redenção e a face do outro se mostra como um contraponto que alude ao que foi eliminado, conforme observamos nestas passagens: “Tudo que em mim se anunciava rude nele se mostrava doce” (ABREU, 2005a, p.224); “Digo: qualquer coisa que eu não fui. Ele. Qualquer coisa que eu poderia ter sido” (ABREU, 2005a, p.226);

Sei que olhei a face dele. E de certa forma a sua face era a minha face. Não a minha face inexpressiva que – durante – o encarava perplexa do meio do corredor enquanto ele estendia a mão para tocar-me. Não. Apenas de certa forma a sua face era a face que eu deveria ter tido antes de sabê-lo com aquela face que deveria ter sido a minha (ABREU, 2005a, p.223).

Entretanto, embora o narrador reconheça a diferença entre ele e a vítima, não há lamentação. Ele apenas a constata, descobrindo na oposição uma maneira de iluminar a escuridão e a inalterabilidade de seu próprio perfil, que ele assume sem remorsos: “meu ser é de faca e não de flor” (ABREU, 2005a, p.225). Na imagem de um lobo, ele se reconhece, encontrando certo deleite e conforto em sua inclinação “[...] as unhas feito gavinhas de planta carnívora aconchegada à própria ferocidade. Ah. Não era fácil mas tinha o áspero gosto do escuro vertiginoso” (ABREU, 2005a, p.223). Por isso, não há tentativa de mudar o decurso dos acontecimentos, que se mostram incontornáveis como se estivessem escritos, predestinados, conforme sugere: “Senti que o ritmo se acelerava pressagiando o depois em breve. Não decidi porque já não decido meus rumos: minha única preocupação é manter a frente ereta e o porte altivo exatamente como se cantasse um hino” (ABREU, 2005a, p.224). O que segue essa afirmação é um trecho deslocado na página, um bloco de palavras com acentuado recuo, cuja musicalidade e lirismo destoam da perspectiva fria reiterada na passagem, enfatizando, nesse canto, nesse tom, a escolha sombria do protagonista, e desestabilizando o leitor através da violação do encanto e da beleza que o enunciado comete na enunciação.

No entanto, o aspecto rítmico e sensível do discurso, salientado nesse fragmento, está presente em todo o texto e também pode funcionar no sentido de enfatizar o caráter psicopata do protagonista, que dissimula e mascara, na sensibilidade de seu discurso, a monstruosidade de seus atos. Este, que não apresenta nenhum sentimento de culpa em relação aos crimes cometidos, se mostra totalmente indiferente em relação à vítima feminina, “não me lembro dela nem seu rosto porque até o momento seguinte tudo seria esquecido” (ABREU, 2005a, p.222); e fala de sua morte com naturalidade: “a mulher calou-se repentinamente espantada. E tenho certeza que a matei naquele instante porque um pouco mais tarde ouvimos o sangue gotejar pelas escadas” (ABREU, 2005a, p.225). Na justificativa que oferece, mais uma vez notamos banalidade e falta de sentido para o ato violento: “Mas eu não queria o mal. Apenas não encontraria outra vez outra vez o mesmo pôr-do sol na mesma tarde assim como a minha face não seria jamais a dele” (ABREU, 2005a, p.225).

Já em relação à vítima masculina, ele se revela passional: sua emoção também deságua no crime. Portanto, o movimento em relação ao outro, aspecto constante na literatura caiofernandiana, aqui é aniquilado, revelando terror, violência, desumanização. E mesmo que nossa leitura buscase compreender as mortes no sentido figurado, já que a construção do conto nos permite uma interpretação polissêmica, ainda assim, a conclusão seria desoladora: toda a capacidade afetiva e compreensiva em relação ao outro é exterminada através da

monstruosidade anunciada. Por isso, quando nos deparamos com contos como esse ou o anterior analisado, não podemos deixar de nos surpreender com o resultado aterrorizante para o qual podem tender as relações inter-humanas, pois a busca contínua pelo estabelecimento de contatos mais cúmplices de amor e de amizade que perpassa com insistência a obra do escritor gaúcho se revela brutalmente falida nessas ficções.

A violência banalizada que visualizamos aqui, mas também em contos como “Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes” ou “Sarau”, nos quais a inserção do insólito na trama reitera a estranheza que a gratuidade da selvageria narrada produz, aumenta o nível de desconforto conforme se mostra dispersa e imprevisível. Nos contos nos quais a brutalidade se vincula à repressão de regimes ditatoriais ou naqueles nos quais os atos de violência física e/ou psicológica são frutos do preconceito homofóbico (como “Terça-feira gorda”, “Aqueles dois” e “Caçada”, por exemplo), conforme identificamos a proveniência dos atos truculentos, a possibilidade de reação também se torna evidente e direcionada. Porém, nestes outros, os motivos que impulsionam à brutalidade se dissolvem e com eles, a chance de reverter o quadro social catastrófico, no qual o egoísmo e a crueldade imperam, espalhando-se em muitas direções. Disso resulta a sensação intensa de incapacidade e a constante desconfiança que rege a perspectiva dos referidos contos, desestabilizando o leitor. Mas também devemos considerar a capacidade efetiva de alerta que eles propulsionam.

Ao tomar o conjunto da obra de Abreu, percebemos que há visível discrepância entre os textos nos quais a tentativa de resistência é elucidada – através da atitude movediça e desestabilizadora dos personagens que põe em xeque as regras e as formas de relação disponíveis – e os contos nos quais o olhar pessimista e fatalista prevalece, bloqueando as possibilidades de contornar a situação calamitosa. Por sua vez, tal incongruência sugere uma urgente necessidade de transformação social e afetiva. O lado escuro de algumas ficções caiofernandianas provocam desconforto e medo no leitor, sugerindo que enquanto as relações humanas estiverem baseadas em preconceito e dominação, não podemos esperar por resultados alentadores. Na transição do contexto da ditadura militar brasileira para o urbano caótico, a violência adquire outras faces, se afirma de outras maneiras, indicando a importância de seguir buscando: a possibilidade de uma nova forma de encontro, que não apenas pede, mas exige acontecer.

No conflito entre expectativa e decepção, a recorrência de atitudes violentas também se mostra na literatura areniana como um das problemáticas mais desalentadoras. Se na textualização da brutalidade dos contextos ditatoriais, os romances de Arenas perturbam; o que dizer quando a violência se espalha, alojando-se no seio familiar? Conforme cresce a

sensação de asfixia e de impotência dos personagens, também se intensifica o mal-estar causado pela percepção de uma miséria humana que se alastra sem controle. Ao reverter o papel acolhedor que o lar deveria proporcionar, a desventura dos personagens se torna mais visível e a possibilidade de driblar a situação indesejada parece estar fadada ao fracasso. No momento em que a agressividade, estratégia utilizada pelo regime repressivo para subjugar, se propaga também no ambiente doméstico, a maneira fria e brutal de se relacionar é naturalizada, abortando a experiência de contatos afetuosos e compreensivos.

No universo ficcional de *Celestino antes del alba*, a rudeza rege de tal forma as relações que embora o narrador-menino busque em sua imaginação a abertura de um espaço onde a convivência com a família esteja envolta em sentimentos mais cálidos, em muitas passagens observamos que ele também é contaminado pela brutalidade do ambiente. Através da fantasia, o protagonista preenche sua carência afetiva, se mune de poderes mágicos para escapar de investidas agressivas, mas também reage com fúria e violência, conforme podemos observar nesta passagem: “nunca pensé que los pedazos de nubes fueron tan pesados y grandes. Cortan como se tuvieran filos y uno de ellos se llevó en claro la cabeza de mi abuelo” (ARENAS, 1980, p.23). Na invenção, ao mesmo tempo pueril e macabra, o protagonista descarrega o desejo feroz de se livrar do avô, pois como este é o parente que mais o maltrata, o menino vê em seu extermínio uma chance de escapar do ambiente opressivo: “¡Ah, si pudiera caerle encima a mi abuelo y aplastarlo! Él es el único culpable!” (ARENAS, 1980, p.16). Por isso, constrói um plano imaginário, onde ele e seus primos irão matá-lo, manchando a inocência e a magia da infância com terror e violência.

Devido à intensidade da perspectiva agressiva e insensível que norteia as relações nesse espaço, é também em torno dela que o menino explora a capacidade inventiva de sua meninice, brincando com a fatalidade, conforme podemos observar no rumo criativo que ele dá à violência: ““!Animal!”, me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza [...] Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando” (ARENAS, 1980, p.14). Em consonância com a idade do narrador, a rudeza nos contatos também é exagerada, revelando o tamanho do medo e da frustração do menino. A aspereza no trato entre seus familiares se agiganta nas cenas aterrorizantes que o narrador cria, revelando o perfil cruel que os outros adquirem em sua percepção:

Esta noche no puedo dormir, aunque cierre los ojos y algunas veces hasta me los estrujo con los dedos. Mamá se me ha acercado muchas veces, y me ha dicho: ‘bota los caimitos’, ‘bota los caimitos’. Luego llega mi abuelo con una sogá, y me dice:

‘Llegó la hora de ahorcar a tu madre. Ven, para que le hagas el nudo’ (ARENAS, 1980, p.137).

Tal desconfiança em relação à capacidade desumana daqueles que deveriam amá-lo e protegê-lo também pode ser visualizada no receio constante do protagonista, sempre temeroso de um novo golpe: “Ya ni Celestino ni yo pegamos los ojos en toda la noche, y estamos siempre pensando que en cualquier momento se nos aparece abuelo, con el hacha en alto, y nos hace pedacitos” (ARENAS, 1980, p.129). Mas se a maneira brutal através da qual o medo é revelado nos perturba, mais desestabilizador ainda é reconhecer que a possibilidade iminente de agressão que observamos aqui não é fruto do pensamento fantasioso do protagonista; ao contrário, ela encontra total justificativa na forma como o narrador é tratado no ambiente familiar. Por meio de humilhações constantes, seu valor perante os outros se extingue, conforme podemos observar no diálogo a seguir, no qual até mesmo uma simples falha repercute em brutalidade: “–Se me ha perdido la gallina, abuela. /¡Desgraciado! ¡Mejor sería que te murieras!” (ARENAS, 1980, p.18). Nesse contexto, a importância do menino se reduz ao trabalho que ele pode realizar e ao qual é forçado com ameaças e ofensas: “Hijo de puta y de mantojo: aquí tú comes porque yo quiero. Así que ve a buscar los terneros si no quieres que te saque a ti y a tu madre a patadas de esta casa” (ARENAS, 1980, p.39).

Após a extrema brutalidade do avô, só resta ao protagonista obedecer, mas enquanto ele busca os terneiros, repete muitas vezes a expressão com a qual foi ofendido. Assim, conforme a palavra ofensiva ecoa, alastrando-se pela página, se expande também, frente ao leitor, a extensão da mágoa do menino. Desse modo, a asfixia dele martela o ritmo violento que rege a atmosfera do referido romance, no qual o uso da força bruta é tão constante que o narrador busca na dor física a justificativa para qualquer problema: “Yo creo que lo que tiene Celestino es una tripa reventada, por una de las patadas del abuelo, sí, debe ser su enfermedad” (ARENAS, 1980, p.141).

Contaminado pelo contexto hostil, reage da mesma forma violenta, com o mesmo vocabulário grosseiro e rígido “a ese viejo hay que sacarle los ojos con una garrocha, porque lo que tiene ahí es más duro que el fondo de una caneca” (ARENAS, 1980, p.14). A ferocidade do menino nos desconcerta, mas não é surpreendente no âmbito ficcional, já que nele se configura um quadro de extrema selvageria, que anula o sentido comunitário das relações e banaliza a violência. Em *Celestino antes del alba*, reagir aos atos violentos com violência se mostra como algo natural, incentivado na própria educação, segundo sugere a postura da mãe:

¡Otra vez te han vuelto a pegar los muchachos de la escuela! Comemierda! ¿Es que tú no tienes brazos para defenderte? ¡Tan grande y tan bobo! ¡La próxima vez que vengas lleno de golpes y con la ropa cagada soy yo la que te voy a dar el remate, para que no seas sanaco! (ARENAS, 1980, p.37).

Por isso, até mesmo a tentativa de preencher a carência afetiva acaba repercutindo, em determinado momento, em destruição, pois no desejo de ser notado, o menino chega a fabular a morte de sua mãe: “Tu madre te espera en la gran caja. Al fin, por una sola vez en la vida, disfrutarás de este momento estelar. La noche es tuya. La gente son tuyas. Tu madre es tuya. El tiempo es tuyo” (ARENAS, 1980, p.162). Com isso, percebe-se que a indiferença e a rigidez nas relações se mostram tão persistentes, que o protagonista não encontra meios de contorná-las, mas como almeja tanto um contato diferente, apela para o drástico como estratégia de visibilidade. Aqui, a simplicidade de um afago, de um carinho, de uma atenção, precisa ser forçada.

Nesse sentido, a focalização infantil do conto contribui para acentuar a carga de desconforto produzida, pois além de contrapor a inocência e a magia que compõe a perspectiva do narrador às atitudes brutais e limitadoras do contexto, também frisa uma forma de violência difundida e banalizada, já que até o menino se vale dela como algo natural. Por isso, embora seja possível reconhecer na dissonância entre a situação incontornável narrada e a potência imaginativa do protagonista, que fluídica igualmente cria espaços de encontros distintos, uma forma transgredir essa realidade, ainda assim, a sensação de medo e de terror, que a brutalidade figurada produz no âmbito da recepção, não se apaga. Logo, percebe-se que a forma crua e explícita com a qual a violência é textualizada na literatura de Arenas, é descarga contra o leitor, pois conforme afirma Lins:

Na verdade, representar artisticamente a atrocidade, para protestar contra ela, está no princípio da violência que gera violência. O escritor simula, dentro do quadro ficcional, um círculo fechado homólogo ao da realidade, na esperança que a visão do horror impeça uma nova implantação do horror (LINS, 1990, p.33).

Desligada do vínculo com a repressão ditatorial, a possibilidade de insurgência de atos atrozes se amplia e se mostra corriqueira. Por sua vez, nos deparamos com uma crueldade sem precedentes, sem finalidades, afirmada em seu próprio impulso destrutivo e tomada como algo natural, caractere intrínseco ao humano. Desse modo, a literatura de Arenas exige que se repense essa postura, conforme se observa os resultados dolorosos de sua devastação. É no sentido de ampliar as discussões sobre as múltiplas facetas que a indiferença cruel em relação ao outro adquire, para que esta não siga propagando-se despercebida nas relações, que a

ficção areniana explora a presença da violência também no âmbito familiar. Por isso, em *El palacio de las blanquísmas mofetas*, ela não se restringe à atrocidade da repressão ditatorial, mas igualmente explora no contexto repressivo a aspereza que rege as relações privadas. No referido romance, a disseminação por todos os lados de atitudes violentas acentua o quadro histórico repressivo, mas também sugere a constância e a gratuidade da desumanização.

Conforme a violência se espalha, tanto na obra de Arenas quanto na de Abreu, a possibilidade de sua insurgência se mostra como um risco iminente. Sem saber exatamente quem apertará o gatilho, de que mão amiga ou desconhecida virá o golpe – repressivo ou gratuito –, a frustração e a solidão dos personagens que se circulam em suas ficções se agrava. Com a multifacetada força destrutiva que aqui se textualiza, as relações humanas se mostram cada vez mais precárias e as saídas no âmbito ficcional se tornam mais obstruídas. Porém o desejo dissonante desses personagens, inquietos e insatisfeitos, segue em busca da abertura de um novo campo de possíveis. Nesse sentido, seus gritos e sua dor são disparos que argumentam a favor de outras formas de experiência e de relações.

6 FRESTAS

*Escrever é partir para outra parte. O pássaro
que canta e o homem que escreve se libertam.*

Georges Bataille

No capítulo anterior, através da eleição de algumas problemáticas persistentes na obra de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, notamos que o desassossego produzido tanto no universo ficcional quanto no âmbito da recepção, sugere urgência em reconsiderar configurações de percepção e de relação validadas, impulsionando, pelo viés do desentendimento, à busca de novos contornos existenciais e de formas mais saudáveis e compreensivas de comunicar-se com o outro. Enquanto o prisma pelo qual o entrelaçamento intrínseco entre vida e morte é abordado aposta em uma perspectiva motivadora do acontecimento inevitável, em detrimento do caráter destrutivo e fatalista sob o qual geralmente é considerado, exaltando frente ao fim incontornável as chances e a riqueza da existência; a textualização da violência e do homoerotismo induzem à necessária insurgência de uma nova sensibilidade nos contatos. Desse modo, conclui-se que, no *corpus* ficcional da presente tese, a exploração dos referidos temas se elabora como um espaço de resistência, cujo arranjo indica a necessidade de transgredir o campo dado e potencializar novas dimensões vitais: mais amplas e ativas.

Entretanto, como “para narrar o novo, o que não foi contado, é necessário adotar uma nova forma de contar; conteúdo e forma nascem juntos, são inseparáveis” (REIS, 1996, p.309), a transformação afetiva que o dissenso originado no âmbito do enunciado sugere é escavada na tessitura dos textos arenianos e caiofernandianos, abrindo um novo campo de possíveis através da ruptura com convenções literárias tradicionais. Logo, a inquietação que os temas mencionados provocam se transforma em estranhamento no sistema ficcional, no qual observamos que o caráter resistente antes mencionado também se ativa contra as tomadas de poder da linguagem. Ao desestabilizar o império representativo, as normas do universo fictício são reconfiguradas para, dobradas de maneira distinta, deixar passar aquilo que obstruído não encontrava espaço para acontecer. Assim, com as transgressões formais, contorna-se o que se mostra intolerável nas obras, rachando a ordem das ações e dos discursos

na produção de vazamentos que escapam das regras impostas ao tomar rumos imprevistos e ativar percepções dissonantes.

Nesse âmbito de subversão, os abalos no tempo narrativo, a ruptura com o encadeamento mimético da trama e a configuração de narradores visionários e abertos à experimentação, são recursos estéticos na literatura de ambos os escritores que desconcertam o leitor, ao abalar as regras representativas para ampliar a capacidade de movimento e de percepção dos personagens. Em seus escritos, conforme notamos que a temporalidade se ramifica, pluralizando a realidade; que o discurso se dissemina num interminável dizer e tentar, diluindo a trama tradicional; e que os narradores se fragmentam constantemente em busca de algo que não podem nomear, impedindo o fechamento da mensagem que, de acordo com a funcionalidade comunicativa da literatura, deveria ser transmitida, constatamos que também se abrem possibilidades existenciais que o narrado não permitia. Por conseguinte, é no intuito de iluminar essa abertura que pretendemos explorar, na sequência, as mencionadas estratégicas estéticas da literatura de ambos os escritores, acreditando que elas são capazes de potencializar novas perspectivas para além do espaço ficcional, já que

a especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora da ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação (ROLNIK, 2006, p.2).

Na redistribuição polêmica do universo ficcionalizado, novas conexões são experimentadas dentro de um campo social reconhecível, cuja lógica é desarticulada na inovação de suas cartografias. Logo, a redivisão feita estruturalmente sugere uma intervenção política na ordem do comum, tornando visível e vivível o que antes não tinha lugar reconhecido na disposição do sensível compartilhado. Por isso, buscaremos demonstrar não apenas a capacidade de resistência que os referidos recursos estilísticos viabilizam dentro do universo ficcional, mas também objetivamos sondar a que mutações tais rupturas apontam. À medida que um novo diagrama de sensibilidade é instaurado nas linhas do texto, somos forçados a reconsiderar tal enfoque, que exigindo um lugar no narrado, nos convida igualmente a inventar outras formas de expressão: novas oportunidades existenciais. Só que estas não estão prontas, nem são fechadas, é preciso experimentá-las, conforme sugerem as obras.

Na potencialização dessa visão, dessa abertura, estimulada por uma vibração inusitada que estremece a compreensão usual, invocando um novo campo de mutações, reside, para

Deleuze, o caráter resistente da literatura, sua saúde, para usarmos os seus termos, porque as novas percepções às quais o escritor dá passagem em seu texto fazem apelo a um povo, inexistente, mas desejado, por vir. É no percurso da escrita que ele é reclamado, enquanto raça menor, bastarda; enquanto possibilidade de uma forma de vínculo e de vida mais livre e ampla, como devir minoritário universal, desprendido de toda a pretensão de domínio e, portanto, em construção constante, sempre inacabado. Por isso, para buscá-lo em seu potencial minoritário, é preciso, segundo o referido filósofo, produzir uma minoração da língua, cavar sulcos na escritura, fazê-la delirar, pois

o delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura (DELEUZE, 1997, p.15).

Por faltar, estar ausente, esse povo por vir, esse povo possível, não pode ser formulado, mas sim, potencializado na obra, invocado, através de desvios na sintaxe, capazes de proporcionar visões e audições que não podem ser encontradas na ordem corrente; que estão além do princípio racional de finalidade e de totalidade significativa que a metamorfose movente, encarnada em sua concepção, desequilibra. Portanto, para delinear novas composições, estado inéditos de percepção, é preciso encontrar uma nova maneira de dizer; descobrir um jeito de conceber o novo, o que não podemos reconhecer; aquilo que ainda se mantém estranho a nós. É em consequência disso que Deleuze vê na desterritorialização da língua a potência da literatura, assim que abandona “a ‘natureza’ que a funda: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre os indivíduos; seus modos de causalidade e de inferência; em suma, todo o seu regime de significação” (RANCIÈRE, 1999, p.3).

Se “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (DELEUZE, 1997, p.9) o ruído inarticulado e a ótica informe que pedem passagem, forçando-nos a inovar as vias de acesso ao outro e os contornos subjetivos modelados, se faz necessário torcer a língua, violentá-la, perfurá-la, para que possa revelar trajetos inesperados e sensações inovadoras. Para isso, é preciso que cada escritor encontre seu método, trace em sua própria língua 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.16). Disso resultará o estilo, ou seja, só é possível atingi-lo ao colocar a língua em variação contínua, fazendo “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).

Porque não se trata de escrever de forma bela²³, correta ou grandiloquente, ao contrário, o caso aqui é retorcer a língua, desequilibrá-la, tencionando seus limites sintáticos e gramaticais. É necessário cavar sulcos na escritura, ser um estrangeiro, um gago na própria língua, de forma a fazê-la delirar, para que entoe visões e audições que não pertencem a um sujeito, nem podem ser encontradas na ordem do dia ou na linguagem corrente porque

não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo ao outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem (DELEUZE, 1997, p.9, grifo do autor).

No devir-outro da língua, o escritor também se torna outro que não mais escritor: músico, pintor, escultor, desenhista, ele é também ouvidor, vidente, “alguém que se torna” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.222), porque “viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.222). E como a possibilidade de vida que ele atualiza nas linhas do texto é impulsionada pela percepção de algo que vaza dos contornos culturais disponíveis, pela percepção de um composto de relações intolerável que empurra à criação de um novo arranjo, essas visões e audições não são invenções pessoais, mas apontam para necessárias mudanças na ordem social.

Conforme explica Suely Rolnik, “quando uma dobra se faz e, junto com ela, a criação de um mundo, não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural” (ROLNIK, 1997, p.4). Por isso, observar o campo de possíveis que se abre no texto é repensar a maneira de dobrar o diagrama de forças atualizado no campo do saber e do poder; é testemunhar a invocação de um povo, que falta e por vir. É escolher buscá-lo ou ignorá-lo. Nesse sentido, é nas pegadas de um convite que nos movemos, objetivando descobrir se, nos escritos de Abreu e de Arenas, as lacunas abertas através de transgressões formais são capazes de colocar em circuito as mutações afetivas que as temáticas anteriormente analisadas sugeriam. Para isso, começamos por seguir o movimento de seus narradores, cuja amplitude de visão nos impulsiona igualmente a espiar

²³ “Cada qual em sua língua pode expor recordações, inventar histórias, enunciar opiniões; por vezes até adquire um belo estilo, que lhe proporciona os meios adequados e o converte num escritor apreciado. Mas, quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir as regiões sem memórias, quando é preciso destruir o eu, certamente não basta ser um ‘grande escritor’, e os meios permanecem inadequados, o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico” (DELEUZE, 1997, p.145-146).

em outras direções, nas quais novas paisagens existenciais se configuram, oxigenando formas de encontro sufocadas.

6.1 Quem narra é um vidente, um ouvidor

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.

Caio Fernando Abreu

No *corpus* ficcional da presente tese, há narradores que encarnam o que em forma de aviso a epígrafe acima sinaliza. Tomados por visões que fogem do comum compartilhado, não podem compactuar com as premissas mecânicas e rotineiras a partir das quais observam a vida se desenvolver, residindo nisso o tamanho desassossego que expressam. Sem poder evitar a amplitude de compreensão, o que aparece na perspectiva alheia como parte natural e incontornável de suas existências, lhes soa como algo intolerável que os impulsiona a movimentar-se em busca de novas dimensões existenciais. Agitados por estados inéditos de percepção são lançados em um processo de desestabilização que desfaz os contornos de suas figuras e o composto de relações plausíveis, obrigando-os, através da instabilidade produzida, a perscrutar outras formas de vivência e de convivência, já que as encontradas na ordem do dia se mostram incapazes de dar conta dos fluxos de transformação que exigem passagem. Nesse sentido, esses narradores podem ser vistos como videntes; aqueles que de acordo com a acepção deleuzo-guattariana,

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 sobrecodificar por um significante como máquina de recortar, nem mesmo atribuir a uma determinada figura, determinado conjunto ou determinado elemento (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.74).

Ao contrário dos outros, mais sobreviventes que viventes, que giram de acordo com a roda, acomodados, sem questionar as situações, esses observadores, também denominados pelos referidos filósofos como visionários ou vigilantes telescópios, vibram em outro ritmo, exigindo da vida mais do que a composição atual pode lhes dar. Não ocupam postos importantes porque sua diferença reside justamente na insubordinação ao consenso, na adoção de um prisma que não se deixa capturar e que movido pelo desentendimento vê no mundo possibilidades ainda não configuradas. O que percebem, a partir do estado de crise e de perda no qual a perspectiva ampla os coloca, são modificações que as próprias relações de forças postas em prática sugerem, mas que por estarem ativadas em um âmbito molecular, não podem ser detectadas a olho nu, mas sentidas e vislumbradas em outras esferas de percepção.

Por isso, a capacidade de vidência aqui mencionada não se refere à aptidão paranormal, à qual o significado corrente do termo aponta, mas indica a inclinação para observar microvazamentos que começam a se delinear conforme as coordenadas de determinado sistema são estremecidas por linhas que escapam à sobrecodificação, pois o vidente, conforme explica Fraçois Zourabichvili,

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).

Nesse sentido, o ângulo a partir do qual observam as situações é subversivo em relação a uma forma de pensar arborescente que classifica e divide tudo em partes bem delimitadas, pois o que veem vai além das aparências e dos códigos. Dessa forma, “eles são capazes de detectar no abismo as microinfrações mais leves, que os outros não veem; mas constata também os terríveis danos da Luneta de recortar, sob sua aparente justiça geométrica” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.75-76). Por conseguinte, ao mesmo tempo que eles reconhecem as problemáticas que os limites impostos produzem, também observam possibilidades de resistência naquilo que embora demarcado, começa a mover-se na direção de novas dobras do sensível, nas quais concepções podem ser desestabilizadas, rostificações desfeitas e moldes de instituições tradicionais reformulados. Entretanto, tais transformações não são fatos realizados, mas realizáveis; são potenciais abertos que o visionário percebe através do mal-estar que determinadas configurações provocam, exigindo que se repense categorias do senso-comum para engendrar composições sociais diferentes, já que “o vidente

vê o possível e, com isso ascende a uma nova possibilidade de vida que pede para se realizar” (ZOURABICHVILI, 2000, p.341).

Ao manifestar uma maneira de olhar o mundo que se aproxima da noção de olho vibrátil, proposta por Suely Rolnik, ou seja, “o do respiradouro para o invisível” (ROLNIK, 2011, p.32), aquele que capta “uma certa inquietação, como se algo estivesse fora do lugar ou de foco” (ROLNIK, 1997, p.1), os visionários “sentem nitidamente que veem algo diferente dos outros” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.76). Sensíveis aos movimentos imprevistos que toma a vida, aos diversos fluxos que a arrastam na direção de um novo composto, notam que destoam dos demais ao perceber modificações não detectadas concretamente e opostas à lógica que equivale real a efetuado. Por isso, nos escritos arenianos e caiofernandianos, onde a presença de narradores/videntes é constante, tal amplitude de visão, quando mencionada, aparece como uma marca ou um dom estranho, que lhes difere dos outros, conforme podemos observar nas citações a seguir:

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 (ABREU, 2001, p.64).

Aquella incompreensible condición de emisario del terror, aquella condición de saberse tocado por un don fatal, por una dicha, por algo ineludible que lo destruía y lo formaba a la vez, por algo que, sencillamente, lo justificaba, aún cuando él mismo muchas veces intentara ahuyentarlo (ARENAS, 1983, p.119).

No entanto, embora tal visão, que aparece sob a forma de uma incógnita, de uma procura, de uma sensação vislumbrada, os torne distintos dos demais, a força desta não deve ser buscada no afastamento, mas no movimento em direção ao outro que a torna possível, ainda que enquanto diferença, pois o que essa percepção inédita veicula se refere menos a “uma tomada de consciência do que a eclosão de uma nova sensibilidade” (ZOURABICHVILI, 2000, p.340), que o vidente entrevê como possibilidade de engendrar novas relações que pedem passagem em determinado campo social. Por isso, ele precisa estar aberto à experimentação: não tentar interpretar, mas seguir/ser atravessado por esses fluxos mutantes agitados pela desestabilização, para, assim, ser capaz de potencializar, através de sua visão, a possibilidade de um agenciamento inédito, de uma linha de fuga, que, segundo já observamos anteriormente, passa entre as distribuições bem delimitadas de um conjunto molar e os microvazamentos moleculares com suas redistribuições do desejo.

Tal necessidade de estar predisposto à experimentação para pensar o novo se mostrou crucial no capítulo dedicado à noção de vida veiculada pelos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, pois a possibilidade de perscrutar novas dimensões existenciais residia no movimento imprevisível sob o qual seus personagens eram configurados. Da incerteza que os acossava, devido ao trajeto inesperado percorrido (sempre movente como linhas de vida) e aberto continuamente a variados encontros, surgia, como em um lampejo, o despertar para uma sensação nova, o vislumbre de novas possibilidades de vida. Com isso, tornou-se evidente a disponibilidade para o outro, para o desconhecido, como força motriz na potencialização de um estado do sensível inusitado.

Porém, na literatura de ambos os escritores, a importância de devir-outro no que tange à abertura de um novo campo de possíveis também se vê atrelada ao descentramento do foco narrativo, visto que a partir de sua mobilidade se configura nos textos uma zona de permutação, que sugere ser no processo mutante de envolvimento com o alheio que consiste a possibilidade de potencializar novas percepções. Por isso, antes de buscarmos um sentido na vidência (muitas vezes assumida) dos narradores de Abreu e de Arenas, nos propomos a perscrutar esse movimento, que permite sua viabilização.

6.1.1 A palavra plural nos escritos de Reinaldo Arenas

Nos romances arenianos analisados, o foco narrativo é instável e plural, impedindo que se considere aquele que enuncia em termos de uma consciência inabalável e monista, a partir da qual o enunciado seria apreendido, e por sua vez, transmitido. Há nestes uma interpenetração contínua de vozes, de forma que umas atravessam as outras sem marcação estrutural, mesclando-se como em um jogo de roubo mútuo. Nesse sentido, constrói-se uma zona de indiscernibilidade que é própria do devir; âmbito no qual devemos pensar não em termos de oposição, mas de metamorfose movente. Por conseguinte, esse recurso estético, como bem explica Eduardo Béjar, “apunta hacia el planteamiento del individuo como ‘dividuo’, y de sujeto definido solamente en su relación con el otro” (BÉJAR, 1987, p.204).

Tal fragmentação e mobilidade norteia o discurso narrativo de *Celestino antes del alba*, pois aqui o ponto de vista rejeita a concepção de identidade unitária e abre espaço para a presença do outro, à medida que o narrador-personagem se desdobra constantemente no primo mágico inventado por ele, duplicando a perspectiva. Assim, na maior parte dos diálogos entre

os dois há uma espécie de eco que retumba a voz de um na voz do outro, mesclando-as, de modo que já não podemos identificá-las com exatidão: são duas, mas parecem ser a mesma, conforme se verifica nos trechos a seguir: “se nos está muriendo el pichón de pitirre. Yo sé que se nos está muriendo./ Se nos muere./ Se nos muere./ Se nos muere [...] – Ya está hecha la caja./ – Todavía está vivo./ – No llores, todavía está vivo./ – Vivo.../ – No grites./ – No grites” (ARENAS, 1980, p.67);

–¿Ya te dormiste? / –No. Todavía. / –Debe ser tarde. / –Debe ser tarde. / –¿Oyes ahora el escándalo de las hachas? / –Sí que lo oigo. / –Esta noche tengo miedo. / –Y yo. / –Mucho? –Más que tú. / –¿Todavía falta mucho para que termínela poesía? / –Cantidad. / –¿Cuánto tiempo? / –Todavía no he empezado. / –Tápame la cabeza con la sábana. / –Ya la tienes tapada (ARENAS, 1980, p.91).

Entretanto, embora essas vozes se interpenetrem constantemente, já que Celestino faz parte da imaginação do narrador, ao longo do texto percebemos que a invenção se apresenta com autonomia. Esse fato é aludido pelo nome próprio que recebe e do qual carece aquele que narra, mas também se mostra nas peculiaridades que adquire e nas ações que o acometem com outra intensidade. Na opção por não desabafar com o primo, o narrador lhe dá vida e sentimentos próprios: “qué tristeza tan grande traigo esta noche yo auestas y no sé ni a quién decírsela. Ya sé: se la diré a Celestino...Pero no: el pobre ya tiene bastante con sus problemas” (ARENAS, 1980, p.40). Dessa forma, marca a diferença entre os dois, que também pode ser visualizada na maneira distinta como ambos são agredidos: “Celestino y yo procuramos trabajar lo menos posible, pero en cuanto abuelo se da cuenta que estamos vagueando, viene hasta donde estamos nosotros y nos da un fustazo. A Celestino él siempre le pega más fuerte que a mí [...]” (ARENAS, 1980, p.54).

Portanto, concluímos que é sob o viés do paradoxo que a duplicação é construída nesse romance, pois embora muitas vezes Celestino e o narrador pareçam o mesmo: “yo tenía deseos de llorar. Pero él lloró también por mí” (ARENAS, 1980, p.17), não podem ser reduzidos a essa igualdade: cada um tem seu próprio pranto, ainda que de uma mesma lágrima. É que a dualidade aqui não se reorganiza no Uno, mas se dispersa: é encontro, passagem *entre* dois, instaurando uma zona de vizinhança na qual o devir devém outro, como todo o devir. Por isso, é possível reconhecer uma relação de terceiro tipo, que segundo Blanchot é aquela que “não tende para a unidade, ela não é uma relação de unidade visando a unidade, relação de unificação” (BLANCHOT, 2010a, p.120); ao contrário, ela faz com que o outro, permaneça o outro; conforme podemos observar nas incertezas do narrador:

Nunca había pensado en eso, pero Celestino siempre está igual: bravo, triste, alegre y todo al mismo tiempo. Yo no sé cómo puedo arreglárselas para estar siempre con la misma cara. Yo no puedo ser así, y cuando me siento mal tengo que hacer algo, aunque sea matar a una lagartija, y cuando estoy alegre empiezo a bailar y a dar brincos. Aunque a veces bailo y brinco sin tener pizca de alegría. Es muy difícil entender eso. Pero Celestino es todavía más difícil de entender (ARENAS, 1980, p.72).

A dificuldade que menciona advém justamente do fato de que o outro, embora semelhante, não se transforma no mesmo. Ao longo de todo o romance, Celestino e o narrador se aproximam e se afastam sem que possam ser apreendidos numa uniformidade, fazendo com que nessa zona de vizinhança se afirme uma palavra plural, uma palavra radicalmente outra, que não se deixa capturar no jogo da oposição, “palavra não unificadora [...] capaz de ultrapassar as duas margens, que o abismo separa, sem preenchê-lo e sem reuni-las” (BLANCHOT, 2011a, p.135). Desse modo, se instala a dúvida, conforme sugere Ruiz: “si Celestino es el doble del narrador o si el narrador es el doble de Celestino que permite que el discurso sea manifestado” (RUIZ, 2008, p.79), já que o escritor no romance é o primo e não aquele que narra. E isso porque quando pensamos que o primo mágico é criação do narrador, vemos que o que parecia ser inventado está tão “vivo” quanto àquele que o inventa, pois é claro que os dois são indissociáveis nesse toque, mas autônomos, independem um do outro.

Logo, o recurso estilístico do desdobramento é planta na obra de uma semente que a germina: a ideia de que “realidade” e “irrealidade” são as faces já indiscerníveis de uma mesma moeda; ambas compõem o mesmo mundo, se interpenetram, pois o que nos acomete não é apenas da ordem do facilmente detectado, mas de outras zonas do sensível que nos atravessam, sem que possam ser apreendidas concretamente, conforme sugere um duende ao perguntar ao narrador: “¿Es que solamente confías en lo que palpan tus manos que en definitiva son más irreales que cualquiera de mis leyendas? (ARENAS, 1980, p.225). Mas o menino não responde; porque a resposta não precisa ser dada, ela já está no impossível de sua visão, no contato com o invisível, com o inabitual, que desestabiliza o consenso de realidade para abrir outras possibilidades de encontro, nas quais o enlace com o outro adquire novos contornos no momento em que a concepção monista de identidade também se desfaz, aceitando-se como processo, sempre em via de transformação.

Como na ficção de Arenas, “la unidad sólo existe a través de la dualidad, de la posibilidad y de la presencia del *alter ego*, del otro” (PEÑA, 2008, p.55), o desdobramento do foco narrativo também se estende aos outros romances selecionados. Em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, se torna mais complexo, uma vez que não apenas duas, mas várias vozes se mostram imbricadas num jogo contínuo e intrínseco de entrelaçamento, de forma que

em um pequeno fragmento é possível reconhecer mais de uma perspectiva, que invade a fala da outra sem pedir permissão:

Mientras otros se juegan la vida, tú, ahí, perdiéndola sin jugártela. Sal. De todos modos como vives es igual que si no lo hicieras. De la otra forma a lo mejor... De la otra forma. Querido hijo. De la otra forma. Ya no puedo más. Quiriquí. El viejo no habla. No riegues tanto flit, coño, que me vas a matar de una intoxicación. Avemaría purísima, en esa casa lo único que se oye son indecencias. Tico y Anisia. Anisia y Tico. Qué muchachos. A Fortunato le ha dado ahora por comer lagartijas... Fuego, fuego. Oye ese tiroteo (ARENAS, 1983, p.19).

Essa permutação de focos ocorre porque embora nesse romance possamos reconhecer um narrador onisciente em terceira pessoa, sua fala é continuamente atravessada pela dos personagens, formando com elas um espaço heterogêneo de discurso, a partir do qual seu foco se torna difuso e plural. Aqui, a passagem de um ponto de vista ao outro ocorre de maneira tão abrupta que em alguns momentos é o próprio narrador quem se pergunta: “y ahora quién?” (ARENAS, 1983, p.153), como se ele não fosse o organizador do enunciado, mas um veículo capaz de permitir a transmissão da multiplicidade de lamentos que se queixam na obra.

Além disso, cada voz que pede passagem é igualmente assaltada pelas outras, configurando uma zona fronteira de encontro que impede que as consideremos enquanto consciências fechadas e estáveis, conforme podemos verificar a seguir, nas falas de Fortunato, Célia e Ester, sequencialmente, que se assumem fragmentadas no múltiplo: “Bobo que fui, el único eterno soy yo, tú [...] «Pobre muchacho», y algunas te buscan. Me buscan. Te buscan” (ARENAS, 1983, p.42, grifo do autor); “Pero no duró mucho tiempo su sueño, mi sueño, nuestro sueño” (ARENAS, 1983, p.122); “Son ideas tuyas. Son ideas mías. Son ideas tuyas-mías” (ARENAS, 1983, p.150).

Tal anulação sintática de pertença se coloca em consonância com a visão da obra que rejeita princípios de unidade, essência e verdade; da mesma forma que se conecta com a visão tematizada no romance, pois a abertura ao outro, formulada aqui como aquilo que vem estremecer as bases de um contorno identitário nítido, empurra o protagonista à vidência e lhe dá autenticidade, ou seja, lhe confere um sentido e um objetivo, conforme sugere esta passagem: “Ahora ya es el condenado, ya es el elegido, el que no puede conformarse; el dueño de un espanto que no se ayusta a los estrechos límites de las desdichas diarias [...] Pues no se conformaba con estar, sino que deseaba saber. Ver detrás” (ARENAS, 1983, p. 120).

Ao desdobrar-se em todos os membros de sua família, Fortunato se abre a dimensões de percepção que extravasam o senso comum, que vão além das atitudes rotineiras e mecanizadas, das máscaras e de seus papéis, que os outros encarnam sem questionar. Então,

por não conseguir compactuar com a forma de vida que vê em andamento e por se abrir a estados perspectivos que não apenas lhe dizem respeito, se sente um traidor, alguém “que se consideraba (que se sabía más allá) [...] alguien que no tomaba en serio lo que para ellos justificaba su existencia” (ARENAS, 1983, p.120).

Como visionário assumido, o que ele vê é algo que o destoa dos demais: fluxos mutantes de desejo que não podem ser captados a olho nu, mas sentidos a partir do mal-estar causado pelo que restringe a circulação dos mesmos. Por isso, ele dá passagem a esses movimentos; por isso “les había otorgado una voz, un modo de expresar el estupor, una dimensión del espanto que, quizá, seguramente, ellos mismos jamás llegarían a conocer ni a padecer” (ARENAS, 1983, p.193). Por isso, também se lança com esses fluxos mutantes num movimento devir que não implica assimilação, mas contágio, capaz de potencializar, nessa zona de vizinhança, um estado do sensível inédito.

No entanto, embora seja o protagonista quem se desdobra impellido por uma visão inusitada é o narrador quem a reconhece, alertando-o sobre a metamorfose que o arrasta: “estás viviendo de las cosas que no supiste que eran tú mismo” (ARENAS, 1983, p.18). Assim, contribui para configurá-lo como processo, aberto às vicissitudes da vida e cuja composição extravasa as formas e a figura para ser também vibração e potenciais. Além disso, se o narrador vê a vidência de Fortunato, é porque no desdobramento deste, formulado no âmbito do enunciado, também jaz a força que move o arranjo da obra: a “visão com”. Em *El palacio de las blanquísmas mofetas*, a ruptura com a concepção de consciência monolítica já está posta na instância narrativa, visto que aqui não dispomos de uma perspectiva centralizante, mas de uma multiplicidade de vozes que atravessam a posição do narrador, tornando-a igualmente plural; aspecto que permite uma leitura do referido romance como narrativa polifônica²⁴.

Tal descentramento também pode ser observado em *Otra vez el mar*. Dividido em duas partes, o referido romance é composto primeiramente pela narrativa da esposa de Héctor e a seguir pelos escritos dele. No entanto, não podemos pensar suas perspectivas como entidades fixas e unitárias, dado que se interpenetram ao longo do texto, absorvendo a voz alheia em seu próprio discurso. Além disso, ao afirmar no final que sempre esteve sozinho, o protagonista confirma o jogo contínuo de espelhismos que rege a obra. Por isso, concordamos com Eduardo Béjar, quando supõe que “la especificidad de este discurso ha de encontrarse en

²⁴ Assim como o faz Nazario, em um dos capítulos de *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, e também López, no ensaio intitulado “La polifonía em *El palacio de las blanquísmas mofetas*”, incluído no livro organizado por Peña – *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*; ambos incluídos nas referências da presente tese.

la relación especular invaginante entre sus dos partes, la femenina y la masculina” (BÉJAR, 1987, p.198).

De um lado, é possível observar que a expressão da mulher só se formula na relação estabelecida com o esposo, ou seja, é a situação vivenciada entre os dois e por ambos que a força a pensar, a escrever. Por isso, a desolação que envolve seu olhar não apenas lhe pertence, mas também abarca o outro: “Pobre Héctor, pobre yo, pobres dinosaurios” (ARENAS, 2002, p.89). Ao perceber que ambos padecem de desgraças e limitações semelhantes, sua perspectiva se vê invadida pelo prisma alheio, estabelecendo com este uma zona de indiscernibilidade, na qual já não pode mais reconhecer seu próprio discurso como produção uniforme: “Hemos – entre susurros – criticado tanto lo mismo, que ya no sé cuándo habla él o cuándo hablo yo, que ya no sé si ahora pienso o hablo yo, o es él quien piensa o habla, y yo, sencillamente, escucho o interpreto” (ARENAS, 2002, p.90).

Esse contato, como aquilo que a impele ao enunciado, adentra seu ponto de vista, desdobrando-o. Por isso, sua palavra não é una, mas fragmentada e múltipla: “Y *las palabras triunfales*, dice, decimos...” (ARENAS, 2002, p.93). Já não há como separar sua voz da enunciação alheia: é com ela que se move, vendo além de si mesma, escutando, inclusive, o que não foi enunciado, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Cadenas de ciclones, cadenas de ciclones, dices con tu silencio (y otras vez te disuelves en el día reverberante), diluvios o una sequía esquilmante, te oigo decir, sin decirlo. Y son ahora las cigarras las que asumen nuestra conversación. Solamente ellas, hablando, anunciando, obligándonos a escuchar su letanía, nuestras propias voces, la tuya, la mía, en la tarde (ARENAS, 2002, p.75, grifos do autor).

Com a citação acima, compreendemos que sua percepção do outro ultrapassa o conhecimento permitido pelo diálogo. O que ela vê se formula não apenas no contato com Héctor, mas também com o ambiente ao redor, e não é algo que pode ser detectado a olho nu, mas uma vibração, um pressentimento, uma espécie de alarme estridente que ecoa com o ruído das cigarras a atravessar os dois. Aqui, não se trata de um encontro entre máscaras e representações, mas de um cruzamento de intensidades que ela sente vibrar de forma a desfazer o seu próprio contorno na direção de uma nova compreensão. Por conseguinte, não pode assumir-se estática e fechada, mas invadida por fluxos mutantes, em constante devir.

Movimento semelhante pode ser observado no discurso de Héctor, no qual igualmente é possível reconhecer uma zona fronteira de contágio entre ele e sua esposa. O alto grau de permutação entre suas vozes pode ser observado na impossibilidade de confirmar com exatidão o sujeito que enuncia: “Pues en estos pueblos miserables, dices, me digo, digo, te

hago decir [...]” (ARENAS, 2002, p.180). Aqui, o jogo com os pronomes reflete a fragmentação dessa voz na relação com o outro, mas também a modificação que ocorre quando se interpenetram, pois no momento em que uma invade a perspectiva da outra, nenhuma se mantém igual: se ela diz quando ele a faz dizer, o dito já se apresenta contaminado, multiplicado pelas duas perspectivas (a que afeta e a que é afetada).

Nesse sentido, uma vez que há um afastamento de seus limites subjetivos devido à fluidez do foco que permite a entrada alheia, também notamos a potencialização de algo novo na relação que não se fixa em nenhum dos lados, conforme nos sugere a imagem de entrelaçamento que nos dá Héctor, na qual as formas anteriores e delimitadas de suas identidades se desmancham: “abrazados nos diluimos. Lejanos, qué lejanos, sollozando” (ARENAS, 2002, p.362). Nesse toque já não há como separá-los, pois não se trata de imitação, mas de um encontro da alçada do devir, no qual a metamorfose e a desterritorialização são mútuas. Sendo assim, e se “as máquinas binárias são aparelhos de poder para quebrar os devires: você é homem ou mulher, branco ou negro, pensador ou vivente, burguês ou proletário?” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.28), descobrimos que a construção de *Otra vez el mar* segue a via inversa. Aqui, feminino e masculino se interpenetram, rachando a oposição ao sugerir uma mobilidade cambiante, na qual a unidade e a rigidez identitária se dispersam:

la celda
 ella y yo
 ella
 yo
 yo
 ella
 (ARENAS, p.173).

Mas a impossibilidade de pensar Héctor em termos de uma consciência fechada e compacta também se vincula à permeabilidade de outras vozes que, juntamente com a da esposa, assaltam o seu discurso. Ao longo dos seus escritos, notamos que sua perspectiva se ramifica, configurando um coro múltiplo de prismas que se rebelam, conforme já mencionamos em outra parte deste estudo. Por isso, ele se pergunta em determinado momento: “¿Quiénes llegaban?/ ¿Quiénes rompían las puertas a patadas?”, e logo responde: “voces/ inclasificables,/ espasmos melancólicos/ tercas figuras ensortijadas/ eyaculando en un solo delirio/ me impidieron hacer el conteo” (ARENAS, 2002, p.196). É que como um visionário, o que ele vê são fluxos mutantes de desejo que surgem da vibração de algo intolerável que o atravessa, empurrando-o a perscrutar novas possibilidades de dobrar as

forças. Nesse sentido, sua visão não é um caso pessoal, mas um agenciamento coletivo de enunciação. “Compete à função fabuladora inventar um povo” (DELEUZE, 1997, p.14), um povo que falta, insiste Deleuze. Um povo por vir, insiste Héctor, pedindo que escutemos com ele, aquilo que não cansa de se anunciar: “Alguien canta./ ¿Alguien canta?” (ARENAS, 2002, p.195). Aqui, a pergunta retumba, agitando essa procura, também em nós.

6.1.2 Fragmentos de um qualquer estilhaçado

Agora, passando aos contos de Caio Fernando Abreu, notamos que neles a abertura ao outro também é fundamental para potencializar visões, que indicam a necessidade de engendrar mudanças afetivas a partir do mal-estar que determinadas configurações produzem. Tal vulnerabilidade pôde ser observada na construção de seus personagens; imprecisos e, de certa forma, imprevisíveis, já que são formulados como se fossem surpreendidos pelo movimento incerto da vida. Como na ficção caiofernandiana, “centrados no eu, na sua fratura, os contos são o palco de uma relação singular entre estes dois polos, narrador/personagens” (LEAL, 2002, p.54), o foco narrativo também merece nossa atenção. Principalmente porque na potencialização da vidência, a focalização tem um peso preponderante, visto que é através da mobilidade do prisma narrativo que estados do sensível inéditos são buscados e descortinados.

Conforme sugere Bruno de Souza Leal, na literatura de Abreu, “mesmo quando em primeira pessoa a narrativa apresenta um distanciamento autocrítico, auto-irônico. Apesar de próximo, o narrador preserva um espaço entre si e o que ele apresenta” (LEAL, 2002, p.54). Dessa forma, reconhecemos uma concepção de sujeito que se aproxima daquela proposta na literatura areniana. Aqui, embora não ocorra um desdobramento explícito, quando o narrador é também o protagonista, ele não se apresenta fechado e estático, mas em contínua mudança; acossado por estados inusitados que invadem seu perfil, desarticulando-o e empurrando-o a buscar novas configurações que deem conta dos fluxos de desejo que começam a circular modificando sua paisagem existencial. Por isso, em uma mesma voz é possível reconhecer dois ângulos de observação: aquele oriundo da figura atual e o outro, que descobre nessa forma algo que já não funciona.

No conto “Itinerário”, isso pode ser notado com facilidade, já que o conflito se desenvolve em torno da tensão entre duas perspectivas: incongruentes, mas oriundas de um

mesmo sujeito, que fragmentado teme os descaminhos de si mesmo. Sozinho em um parque, o narrador-personagem é tomado por uma sensação nova a transmitir-lhe uma percepção fluídica e informe de sua figura: “minhas paredes se dissolvem. Não as vejo mais, e por um instante meu pensamento se expande, rompendo limites num percurso desenfreado” (ABREU, 2005a, p.61). Além disso, conforme seu perfil começa a tornar-se difuso, a relação com o ambiente ao redor também se modifica, pois a apreensão objetiva do mundo cede lugar a uma zona de contágio própria do devir: “Nesse rápido espriar, meu ser anexa a si as coisas externas. O parque, as árvores, o sol, as gentes [...] se aninham em mim, fazendo parte do meu ser” (ABREU, 2005a, p.61).

No entanto, o protagonista teme essa visão, justamente pelo fato de que ela lhe cobre de incertezas e lhe obriga a repensar e reformular suas premissas, nas quais se agarra com segurança, conforme confessa: “No vácuo de mim eu me despenco. Porque seria preciso também abdicar de mim mesmo para novamente reconstruir-me [...] já escolhi as porções que me são convenientes, esquecendo deliberado as outras” (ABREU, 2005a, p.63). Então, luta constantemente ao longo de todo o texto para voltar a se enquadrar novamente na imagem que compôs de si, para assumir a máscara com a qual se apresenta aos outros, desejando que vejam o quanto é “normal trivial banal e até vulgar dentro deste terno escuro, antiquado” (ABREU, 2005a, p.61).

Como a sensação pela qual é tomado lhe parece uma ofensa à comunicação espetacular, que se compraz em dividir e catalogar, quase grita: “não sou um assassino: sou um homem no parque!” (ABREU, 2005a, p. 61), negando, por fim, os fluxos cambiantes de sua subjetividade, a outras porções de si “que agora se movimentam revoltadas, pedindo passagem em gritos mudos, na ânsia de transcender limites, violentar fronteiras, arrebentando para a manhã de sol” (ABREU, 2005a, p.63). Porém, ironizando também a sua própria opção, deixando que ela pareça absurda e artificial, e criando assim uma lacuna entre aquilo que ele afirma e a ideia implícita e desestabilizadora transmitida acerca de sua opinião (consensual).

Desse modo, o referido recurso estético funciona tanto para acentuar a ambiguidade do narrador-personagem, oscilante ao longo de todo o conto entre duas possibilidades de si mesmo, quanto para criar um espaço de resistência. Se, ainda que indeciso e fragmentado, o personagem decide de maneira explícita retornar à sua rotina e à concepção estereotipada de si mesmo, a ironia que envolve sua fala se distancia da opção verbalizada, sugerindo um possível retorno de suas incertezas, na mesma medida em que convida o leitor a não repetir o desejo já objetificado do protagonista. É com essa reabertura à escolha, extensiva ao âmbito

da recepção, que o conto “termina” com justeza do advérbio “eis” (ABREU, 2005a, p.65), lembrando-nos o velho dilema de Hamlet que soa agora aqui, muito próximo.

Essa visão inacabada da subjetividade, anunciada e relutante em “Itinerário”, e que significa menos estar incompleto, que por completar-se, é uma constante na obra de Caio Fernando Abreu, e para configurá-la, conforme já mencionamos, as estratégias de focalização são fundamentais. Em alguns de seus contos, o outro deixa de ser apenas parte potencial de si mesmo para transformar-se em uma presença localizável fora do espaço introspectivo, cuja relação também ilumina a fragmentação do sujeito, porém torna mais visível que a “vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2006, p.2).

Para isso, ou seja, no sentido de iluminar “que um ser humano jamais atravessa incólume o círculo magnético de outro” (ABREU, 2005a, p.89), conforme alerta um dos narradores caiofernandianos, o escritor gaúcho se vale de recursos estéticos diferentes. Enquanto no conto “Os sobreviventes”, não há uma única perspectiva narrativa, mas dois pontos de vista que se interpenetram constantemente sem aviso prévio, configurando um discurso híbrido, cujo sentido reside no entrecruzamento das vozes; em “A chave e a porta” é possível reconhecer um narrador em terceira pessoa, porém a oscilação de seu foco nos permite observar a história de ângulos distintos. Nesse último, a alternância entre as conjugações verbais “falávamos”, “falavam” e “falava”, na passagem do primeiro ao segundo parágrafo, já indica a estreita zona de contágio sobre a qual se constrói o texto, no qual o discurso do narrador se funde com o do protagonista através do uso do discurso indireto livre, marcado, por sua vez, pela presença do outro personagem, que vem somar-se ao encontro.

Em outros casos, são as marcações tipográficas que assinalam a presença de outra perspectiva no discurso, e quando isso ocorre, não é apenas o sujeito que se mostra rachado pelo contato; é também a visão do texto que se expande, na revelação de novos estados perceptivos. Em “O afogado”, por exemplo, o discurso do narrador em terceira pessoa é invadido por fragmentos em itálico que atravessam o seu enunciado dirigindo-se ao protagonista como uma espécie de aviso sobre as modificações que se põem em curso. Tais avisos se formulam como percepções que emergem do contato do protagonista com um desconhecido encontrado inconsciente na praia, visto que “*ele* era a possibilidade negada de ampliar a visão” (ABREU, 2001, p.87). Por isso, quando a voz do “estranho” se enuncia, é posta em uma coluna paralela à outra, cuja voz pertence ao protagonista, indicando ser na

permutação entre ambos que reside o movimento da trama enunciada e a vidência que dela se eleva.

Já em “Meio silêncio”, tal modificação no tipo de letra serve, à primeira vista, unicamente para dar passagem à perspectiva intimista dos dois protagonistas. Porém, com essa diferença na tipografia, o narrador também enfatiza que a fronteira de contágio entre ambos é maior dos que eles percebem, posto que o não dito explicitamente, conforme sugere o título, aparece lá, no fluxo de consciência de ambos que, sim, se move continuamente em direção ao outro, mesmo que eles não saibam que, conforme nota o narrador, “um vento mais frio os faz encolherem-se juntos, unidos no mesmo abraço, na mesma espera desfeita, no mesmo medo. Na mesma margem” (ABREU, 2005a, p.87).

Essa abertura em relação ao outro ocorre porque a focalização nos textos de Caio Fernando Abreu não costuma formular-se de uma posição distanciada, objetiva; ao contrário, ela se vê interligada com a subjetividade e seus processos. Por isso, e conforme afirma Bruno de Souza Leal, quando os textos são narrados em terceira pessoa, “[...] o narrador não acena com julgamentos morais radicais, com condenações inapeláveis. Ele é, sempre, em última instância, solidário” (LEAL, 2002, p.60).

Esse aspecto pode ser observado mais pontualmente no conto intitulado “O rapaz mais triste do mundo”, pois embora o narrador situe a sua perspectiva de uma posição afastada, ao observar o movimento dos personagens se vê arrastado com eles em um devir mutante, ao qual também convida o leitor: “somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro emaranhados. Agora, quatro?” (ABREU, 2005b, p.58). Nesse sentido, percebemos que aquele que narra, não tenta aprisionar o outro em contornos bem delimitados, mas busca lançá-los num movimento de experimentação, apostando na possibilidade de que do encontro surja algo novo.

No referido conto, o narrador, ao valer-se da metalinguagem, assumindo-se como aquele que cria, ilumina ser (o autor) um gesto, no gesto de jogar os dados: escolhendo o tom do encontro enunciado através das músicas escolhidas por ele e selecionando cenas a partir da posição em que as enquadra. De sua perspectiva, que ao longo do conto faz alusão à linguagem cinematográfica²⁵ e vale-se de recursos fílmicos como a sonorização de imagens, os movimentos de câmera e o procedimento de montagem, ele enquadra o acontecimento

²⁵ “O rapaz mais triste do mundo” é, entre os contos do escritor gaúcho, um dos melhores exemplos do matiz fílmico de seus escritos, nos quais “o cinema (ou uma ideia de cinema) aparece associado em Caio Fernando Abreu à prática da narrativa ou até a própria possibilidade de abordar a narrativa. A leitura literária de seus contos permite aos leitores a sensação de uma escritura feita para moldura ou tela de um filme” (ARAUJO, 2008, p.36).

narrado. Aqui, dois homens solitários num bar qualquer navegam em direção um ao outro e em direção a ele que os suga com seus “olhos ávidos dos encontros alheios, para dar-lhes vida, mesmo esta precária, de papel, onde Zeus Olimpo Oxalá Tupã também exercem seu poder sobre predestinados simulacros” (ABREU, 2005b, p.57).

Entretanto, a partir do momento em que são observados, estes anônimos que passariam despercebidos no bar abarrotado de gentes, fazem correr na tessitura do texto linhas de vida que escapam às deduções, que deslizam acontecendo pela ótica do narrador sem que ele possa controlá-las, incitando-o a mergulhar nas possibilidades do encontro ao qual ele dá passagem, mas que ao mesmo tempo o toma em seu movimento: “eu invento, sou Senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento” (ABREU, 2005b, p.58). Logo, a perspectiva distanciada daquele que cria se rompe: estilhaçada e multiplicada nos comentários metaficcionais, que situam o narrador não apenas como o observador, mas também como um personagem, cuja percepção se modifica conforme a trama de seu enunciado avança.

Com suas descrições, percebemos que os personagens encaixam-se em estereótipos, podem ser rostificados: um “homem de quase quarentas anos, começando a beber um pouco demais, não muito, só o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito, mas o suficiente para algumas piadas patéticas” (ABREU, 2005b, p.55) e um

rapaz de quase vinte anos, bebendo um pouco demais, não muito, como costumam beber esses rapazes de quase vinte anos que ainda desconhecem os limites e os perigos do jogo, com algumas espinhas, não muitas, sobras de adolescência espalhadas pelo rosto muito branco, entre fios dispersos de barba que ainda não encontrou aquela justa forma definitiva já arquitetada na cara dos homens de quase quarenta anos, como esse que está à frente dele (ABREU, 2005b, p.56-57).

Além disso, ambos são descritos como sujeitos noturnos e pós-modernos: “navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico” (ABREU, 2005b, p.55); e agem de acordo com o contexto no qual estão imersos, encarnando atitudes projetadas e recorrentes: se vestem de escuro, “como mandam os tempos, para não serem rejeitados” (ABREU, 2005b, p.58), bebem e fumam “cigarros igualmente amassados, viciosos cigarros tristes desses que só homens solitários e noturnos rebuscam nas madrugadas pelo fundo dos bolsos dos casacos, tenham eles vinte ou quarenta anos” (ABREU, 2005b, p.58). No entanto, embora possam ser enquadrados em imagens comuns nesse ambiente, não se restringem a elas, sendo por isso que o narrador parece inseguro em relação às descrições que

dá dos dois, afirmando que “todas essas coisas um tanto vagas, um tanto tolas, são tudo o que posso dizer sobre ele” (ABREU, 2005b, p.55-56 e p.57), sobre eles: a frase é repetida na caracterização dos dois.

É que a trama, que parece estar sendo narrada no momento em que acontece, está aberta a possíveis imprevistos e o narrador não está certo sobre o que pode suceder; ele é apenas um gesto, iluminado no ato de jogar as fichas na máquina de música ao lado da qual está sentado, e onde, como afirma, se põe “a criar claridades impossíveis e a ninar com canções malditas esse encontro inesperado, tanto por eles, que navegam cegos, quanto por mim, pescador sem anzol debruçado sobre a água do espaço que me separa deles” (ABREU, 2005b, p.56). Logo, os personagens movimentam-se de acordo com os encontros produzidos e agem por si mesmos, escapando daquele que narra: “não se olham [diz o narrador]. E não sou eu quem decide, são eles” (ABREU, 2005b, p.58).

Como o espaço no qual estão imersos é configurado de forma a manter a distância e a indiferença nas relações inter-humanas, impedindo o estabelecimento de um contato mais cúmplice com o outro, há uma espécie de surpresa, por parte do narrador, quando o rapaz e o homem se olham, aceitando-se sem exigências e escapando da regra de conduta dominante, conforme sugere: “sem que eu esteja prevenido, embora estivesse, porque fui eu quem armou essa cilada, de repente eles se olham bem dentro e fundo dos olhos um do outro” (ABREU, 2005b, p.59). Assim, o que nasce desse contato é algo novo, inédito, um afecto inclassificável, que ele nem se atreve a nomear:

eles armam palavras que chegam até mim em fragmentos partidos pelo ar que nos separa, em forma de interrogações mansas, hesitantes, perguntas que cercam com cautela e encantamento um reconhecimento que deixou de ser noturno para transformar-se em qualquer outra coisa a que ainda não dei o nome, e não sei se darei, tão luminosa que parece cegar a mim também. Contenho o verbo, enquanto agora eles veem o que mal começa a se delinear, e eu acho belo (ABREU, 2005b, p.59).

Enquanto visionário esse narrador vê e ouve uma possibilidade outra, e, por isso, corre atrás dessa linha de fuga para deixá-la passar, não no intuito de reterritorializá-la, mas de fazê-la crescer na desterritorialização, de maneira que permaneça aberta, não capturada. Por isso, para dizer esse encontro que repercute na aceitação do outro em sua nudez, no contato sem solicitações, se torna crucial fazer a língua vibrar, forçá-la a dizer o indizível, esse afecto sem nome, que só nos alcança informe, ainda por emergir, e através de traços na escrita de linhas de picturalidade, como podemos ver nesta passagem: “De onde estou, vejo a alma dos dois brilhar. Amarelinho, violeta claro: dança sobre o lixo. Eles choram enquanto se acariciam.

Um homem de quase quarenta anos e um rapaz de menos de vinte, sem idade os dois” (ABREU, 2005b, p.62). Ou através de um devir música da escrita, capaz de fazer soar tanto o grito quanto a repercussão rasgante que ele abre: “as quatro mãos se apertam, se aquecem, se misturam, se confortam. Não negro monstro marinho viscoso. Mas sim branca estrela do mar. Pentáculo. Madrepérola. Ostra entreaberta exigindo a negra pérola arrancada da noite e da doença, puro blues” (ABREU, 2005b, p.61).

E principalmente de um devir outro, pois é disso que se trata todo o texto. O possível, aberto pelo contato entre os dois personagens, que mesmo frente ao improvável “se reconhecem, finalmente [...] aceitam se reconhecer” (ABREU, 2005b, p.59), não se restringe a eles, mas se estende àquele que inventa: “esse estranho poder demiúrgico me deixa ainda mais tonto que eles, quando levantam e se abraçam demoradamente à porta do bar, depois de pagarem a conta. Amantes, parentes, iguais: estranhos” (ABREU, 2005b, p.62). E mais do que isso, também se volta ao âmbito da recepção, à medida que estabelece uma zona de contiguidade, entre eles; entre o narrador e eles; entre eles, o narrador e nós – leitores reclamados na figura do narratário:

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 própria sina (ABREU, 2005b, p.62).

Pelo menos, este é o convite: olhar o outro, porque a vida “pode ser medo e mel quando você se entrega e vê, mesmo de longe” (ABREU, 2005b, p.63). No entanto, para alcançar essa percepção, esse estado do sensível inédito, é preciso estar disponível, vulnerável ao outro; é necessário mergulhar junto e ver, como sugere o narrador, ao mencionar que: “uma luz vítrea começa a varar a névoa da noite onde eles estão mergulhados junto comigo, com você, peixes míopes apertando os olhos para se verem de perto, em close, e conseguem” (ABREU, 2005b, p.62).

6.1.3 A visão em devir

Com uma análise mais pontual dos narradores caiofernandianos e arenianos foi possível observar que sua capacidade de vidência se mostra intimamente entrelaçada com a mobilidade de seu foco. Tanto em primeira quanto em terceira pessoa, aquele que narra nos

escritos analisados se apresenta vulnerável ao outro, sendo dessa abertura que surge sua visão. Seja este o protagonista, ou aquele que observa os personagens e com eles compartilha a nova percepção, sua perspectiva nunca é estável e totalizante; ao contrário, ela emerge de uma zona de contágio com o alheio, se vê lançada em um movimento de devir-outro, que impede a permanência do mesmo. Nesse sentido, o descentramento narrativo sinaliza a aposta em uma subjetividade processual e mutante, à qual a temática homoafetiva de seus escritos já apontava, como possibilidade de resistir aos prejuízos das limitações do prisma heterocêntrico.

Por configurar aquele que narra não como uma consciência monista, mas como um ponto de vista movediço, fragmentado e plural, as literaturas de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas investem em uma reconfiguração do sensível, ao passo que desprendem o discurso de uma posição fixa e bem delimitada para produzir na tessitura do texto uma forma de encontro divergente daquela que, regendo as relações nos contextos asfixiantes figurados em seus textos, impedia a criação de contatos mais verdadeiros e amistosos com o outro. Portanto, ao mesmo tempo que a opção por um ângulo narrativo móvel racha a lógica dos estereótipos ao revelar uma concepção de sujeito cambiante e fluídica, também compõe uma forma de ligação entre os sujeitos fictícios que se desentende com a postura artificial, indiferente e subjugadora que prevalecia como regra nos contatos interpessoais apresentados em suas narrativas. Aqui, a abertura ao outro, veiculada pela perspectiva narrativa, desestabiliza tanto as relações superficiais e imagéticas que o universo caiofernandiano (urbano e caótico) viabiliza, como a insensibilidade, geralmente brutal, que amplia o aspecto sufocante do ambiente no qual se movem as criaturas arenianas.

Essa desestabilização das normas relacionais e existenciais disponíveis ocorre porque é a partir da percepção de algo intolerável que o visionário vislumbra a eclosão de um novo campo de experiências. Logo, a visão potencializada nos referidos textos está relacionada com a possibilidade de engendrar uma mutação afetiva, iluminada, nesse caso, através da instabilidade acolhedora do foco narrativo. É que a amplitude de observação, conforme já expusemos, não é um assunto pessoal, mas se refere a um agenciamento coletivo de enunciação, à disponibilidade para perceber a partir do desassossego, o debater-se de fluxos de desejo que exigem passagem; que sugerem, devido ao mal-estar ocasionado, a urgência em reconfigurar paisagens existenciais e relacionais que se mostram insuficientes.

No *corpus* ficcional estudado, a ativação de estados do sensível inéditos se vincula à experimentação enquanto poder de afetar e de ser afetado, enquanto disponibilidade para mover-se de seu lugar confortável e provar novas relações de forças, sem saber ao certo aonde

essa dobra levará. Por isso, não há tentativa de interpretar o outro, nem o que emerge da relação estabelecida com ele, já que experimentar, na acepção deleuziana, é traçar protocolos de experiência, programas de vida, que “não são manifestos, e menos ainda fantasias, mas *meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever*” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.61, grifo dos autores).

Disso resulta o não fechamento da visão na produção de uma mensagem. Ou seja, tanto na literatura de Abreu quanto na de Arenas, o que os visionários veem não é algo pronto, exato, mas uma possibilidade não efetuada, por vir, que lhes soa como urgência de mudança, experimentada num movimento contínuo de devir-outro. Em seus escritos, eles se apresentam sempre abertos, incompletos, prestes a escapar de si mesmos e de suas convicções, trilhando o caminho sem saber aonde vai desaguar, despertando no fluxo, mas com os olhos embaçados, molhados da visão, de *uma* vida: líquida, corrente. Por conseguinte, o que eles descobrem, não é uma fórmula, uma verdade antes velada, mas um possível que só se afirma enquanto tentativa: na experimentação, onde eles entreveem um novo tom, uma nova vibração. Por isso, o que tateiam esses videntes só nos alcança na forma de afectos e perceptos inclassificáveis, inusitados.

Na literatura caiofernandiana, a visão não é algo que se pronuncia, mas uma busca, uma experimentação, pois aquele que vê está sempre inseguro em relação ao que descobre, conforme notamos na impossibilidade de nomear a espécie de reconhecimento que se produz no encontro narrado em “O rapaz mais triste do mundo”. Dita hesitação percorre toda a sua obra, como dificuldade em exprimir objetivamente o pressentimento. É algo enunciado pelo narrador de “Os Dragões não conhecem o paraíso”, quando pondera: “Então, que seja doce [...] Mas, se alguém me perguntasse o que deverá ser doce, talvez não saiba responder. *Tudo* é tão vago como se fosse nada” (ABREU, 2005b, p.130). Também visível na imprecisão formulada em “Depois de agosto”, tanto no que diz respeito ao que o outro diz; como na percepção difusa do narrador, que nos revela:

Mas havia algo – um matiz? – nessa voz desse outro que o fazia ter nostalgia boa de gargalhar rouco jogando conversa fora com outras pessoas de qualquer lado – que não havia lados, mas lagos, desconfiava vago – como desde antes daquele agosto desaprendera de fazer (ABREU, 2002, p.228).

Com esses exemplos, entre outros que podem ser buscados na obra do escritor gaúcho, nota-se a “necessidade de não ter o controle da língua, de ser um estrangeiro em sua própria língua, a fim de puxar a fala para si, e ‘pôr no mundo algo incompreensível’” (DELEUZE;

GUATTARI, 1997b, p.48, grifo dos autores). Aspecto que igualmente pode ser observado na literatura areniana, pois lá, a visão também não se enuncia fixada, mas deslizante e imprecisa. O excedente na compreensão de Héctor, em *Otra vez el mar*, que revela: “Ah, si yo te dijera, si yo te dijera eso que no sé qué cosa es y no puedo decir” (ARENAS, 2002, p.305). A incerteza do narrador menino em *Celestino antes del alba*: “un caballo ha salido corriendo de atrás de la casa y corriendo se ha perdido entre la neblina. Yo lo veo confundirse entre el blanquizal y una alegría muy grande me va entrando poco a poco. Aunque no puedo decir por qué (ARENAS, 1980, p.34). E a pergunta sem possibilidade de resposta de um dos personagens de *El palacio de las blanquísimas mofetas*: “díganme si hay algo más allá de mis manos cuando se extienden y tocan el vacío” (ARENAS, 1983, p.200), são exemplos válidos para observarmos mais pontualmente essa abertura.

Nesse sentido, percebemos que não é o resultado o que importa, mas os meios para potencializar as visões. Ou seja, se esses visionários não sabem exatamente o que veem, mas se o que veem só surge de um movimento contínuo de experimentação, poderíamos afirmar que a visão nas obras se refere à própria modificação que elas engendram, sob dois aspectos. Conforme notamos, ao revelar uma subjetividade em processo, cambiante, e que, por isso mesmo, se abre ao outro, sem tentar aprisioná-lo, já que a outridade é também parte potencial de si mesmo, os referidos escritos traçam linhas de fuga que desestabilizam as relações (sufocantes) vigentes no âmbito de seus universos ficcionais, vislumbrando e viabilizando uma diferença nos contatos antes não reconhecível. Logo, essa modificação se investe contra o modelo dogmático da reconhecimento, pois o não fechamento da mensagem aposta no próprio movimento de experimentação observado, em detrimento da produção de uma certeza, de uma verdade. Desse modo, lança uma possibilidade ao futuro: forçando-nos igualmente a pensar este algo ainda não formulado e que se agita através do desentendimento entre as duas espécies de encontros figurados, aqueles que empobrecem a potência da vida e aqueles, cujo olhar mais maleável, se faz via de acesso a uma modificação por vir.

Se na obra de Caio Fernando Abreu a palavra “é trabalhada enquanto peça de ourivesaria, ao mesmo tempo alegórica – remetendo-se a algo inalcançável, impreciso, que está além do conto – e signica” (LEAL, 2002, p.60); assim também se elabora na ficção areniana. A partir disso, percebe-se que na literatura de ambos “o escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.228). Mas esse povo, como povo em devir, é devir-revolucionário que não eclode apenas na arte, pois ao ser o agenciamento de uma coletividade por vir e não de

um sujeito – de um “eu” encarcerado em seus limites, também arrasta o leitor a essa zona de indiscernibilidade, onde a potência nômade trilha errante: partículas no deserto, possibilidades desconhecidas que nos habitam²⁶, porque o “artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.227).

6.2 Linha de fuga: no tempo das intensidades

A maioria das vezes a graça reside justamente nestes vazios volteios virtuosos.

Caio Fernando Abreu

Essa espécie de gagueira para dizer algo que só se enuncia no trajeto e de maneira vaga e imprecisa também pode ser observada através dos estremecimentos que os escritos de Abreu e de Arenas provocam no que tange à estruturação da trama narrativa. Em seus textos, e cada qual com sua especificidade, é possível observar empreendimentos de ruptura com o encadeamento lógico do enunciado, que impedem a formulação de um significado unívoco e exato. Dessa forma, não só transgridem as regras de causalidade e de inferência do universo fictício, mas também apontam para um processo de criação e de reinvenção constante, que se relaciona intimamente com as identidades processuais em favor das quais argumentam as obras selecionadas, sugerindo mobilidade e abertura nos encontros.

Sobre a textualidade caiofernandiana poderíamos afirmar que ela é sempre errante e que nessa errância não encontra repouso nem paragem, sendo nesse desvio que ela se funda, na tentativa de dizer algo que excede o dito, enquanto possibilidade ainda não reconhecível no paradigma dos discursos e das ações. Por conseguinte, cada texto do escritor se apresenta como um percurso, mas um percurso que não parte de determinado lugar para concluí-lo conforme avança, e sim um trajeto que cresce pelo meio, através dos desvios e dos encontros produzidos. É através deste trajeto nômade, no qual “o entre-dois tomou toda a consistência, e

²⁶ “Nós somos desertos, mas povoados de tribos, faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascense; ao contrário, elas nos habitam, passam por ele, sobre ele”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.19).

goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.51), que o discurso em seus textos visa escavar em si mesmo a sombra sempre difusa e deslizante de uma palavra a mais; aquela que viria do outro, conforme já nos alertou em outra ocasião Blanchot.

Esse aspecto, iluminado pela epígrafe utilizada no início, se apresenta como o cerne em alguns de seus contos. No intitulado “Para uma avenca partindo”, incluído em *O ovo apunhalado*, toda a narrativa gira em torno do intuito de falar algo que escapa continuamente. Por isso, o conto começa explicitando o objetivo do narrador: “– Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas para te dizer [...]” (ABREU, 2001, p.102); e termina sem que ele consiga realizar seu propósito: “[...] olha, antes de você ir embora eu quero te dizer quê” (ABREU, 2001, p.106). A ruptura com a lógica desse pensamento, cuja inauguração da fala indica que algo será revelado na sequência, mas que em seu desenvolvimento anula a própria condição que o movia, demonstra a dificuldade em encontrar palavras para expressar um sentimento, uma percepção que parece extravasar as possibilidades enunciativas. Por conseguinte, os obstáculos que impedem uma transmissão precisa se referem menos à incapacidade do narrador do que à indefinição daquilo que ele tenta expressar, pois o que ele vislumbra é uma sensação que cresce em direções inesperadas, ampliando-se e transformando-se de tal forma que já não é possível reconhecê-la nos sentimentos, nas ideias e nas opiniões consensuais, conforme nos sugere o trecho a seguir:

[...] deixa eu te dizer antes que o ônibus parta que você cresceu em mim dum jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver nascer uma plantinha qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez samambaia, no máximo uma roseira [...] esperava de você apenas coisas assim, avenca, samambaia, roseira, mas nunca, em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes para que você crescesse livremente [...] (ABREU, 2001, p.103-104).

A dificuldade em descrever essa impressão inédita, nascida do contato, é fato reconhecido pelo próprio narrador, quando este afirma que pretende dizer “coisas assim que não se dizem costumeiramente [...] 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). Entretanto, ele demonstra necessidade e urgência em dizê-las. Se em seu discurso, configurado como um jorro ininterrupto, cuja articulação se desfaz de parágrafos e de letras maiúsculas para iniciar as frases, é possível notar o desejo apressado em estabelecer a comunicação antes da partida de seu interlocutor; na utilização constante da função fática ao

longo do texto, reconhecemos a mesma vontade desesperada de ser compreendido. Com o uso de expressões como: “sabe”, “olha”, “compreende?”, “você está acompanhado meu raciocínio?”, ele busca verificar se o canal de comunicação está funcionando sem ruídos, rumor, mas mesmo assim o diálogo não se estabelece: em nenhum momento escutamos a voz desse outro e o conto é finalizado sem que o narrador consiga alcançar seu objetivo.

Como embora ele se esforce muito, mesmo assim não logra articular com nitidez o que gostaria de dizer, o incessante dessa empreitada que não pode encontrar a palavra exata é iluminado nas duas linhas de pontos sucessivos que surge em determinado momento, quando ele revela: “vou dizer tudo numa só frase, você vai.....[...]” (ABREU, 2001, p.106). Aqui, os pontos suspensivos se estendem por três linhas, demonstrando a procura pela palavra, escavada na abertura que o texto reverbera. Dessa forma, aproxima a construção do conto da concepção de escritura blanchotiana, na qual “o que atrai o escritor, o que impulsiona o artista, não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível” (BLANCHOT, 2005, p.291).

O final aberto visível nesse conto é mais uma vez encontrado em “Os poços”, pequeno conto incluído no mesmo livro e estruturado como um jogo de espelhos contínuo, que termina assim, espelhando-se ao infinito: “[...] no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê” (ABREU, 2001, p.19). Também no intitulado “O dia de ontem”, cujo final revela o recomeço incessante da busca por novos contornos existenciais: “[...] perguntaste novamente se eu estava disposto a continuar tecendo – e então eu disse que sim, que estava disposto, que eu teceria. Que eu teço” (ABREU, 2001, p.139). E em “À beira do mar aberto”, conto que começa com três linhas de pontos contínuos e termina da mesma forma, iluminando tanto o eterno retorno daquele a quem o narrador dirige seu enunciado, como ampliando as possibilidades desse encontro posto em curso, inconcluso, indeterminado, e que por isso mesmo se vê lançado aos imprevistos do caminho, potencializando nessa abertura possíveis desvios e modificações.

Nesses textos, escolhidos como exemplos devido às lacunas comunicativas explícitas que reverberam, nota-se a tentativa em descortinar uma percepção inusitada que nasce do reconhecimento de algo que sufoca o movimento da vida e que, por isso mesmo, exige a procura por novas possibilidades. Ao mesmo tempo que a imagem do poço aponta para um caminho abismal onde os contornos subjetivos se diluem na projeção de uma imagem turva, também sugere outra possibilidade de ver-se; igualmente tateada pelo narrador do seguinte conto mencionado, tecelão de seus dias, criador de seus encontros, inventor de chances e de possíveis. Um visionário, como ele próprio afirma, ao mencionar uma mancha escura em sua

testa: terceiro olho, visão ampla, que quando abarca aquele que narra no último conto citado, o faz vislumbrar uma divergente forma de encontro, metaforizada na imagem de um mar “mais claro e verde” (ABREU, 2005b, p.42) que ele presente, diferente do denso e escuro sobre o qual o outro lhe fala.

Nesse universo ficcional “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” (TELLES, 2001, p.13), o que importa é a procura incessante, o trajeto trilhado e não o ponto de chegada. Por isso, o encadeamento organizacional entre início, meio e fim se apresenta desestabilizado, abalando o princípio de causa e efeito. Aqui, a conclusão é um desvio que impede o fechamento da mensagem e indica o prolongamento da ação e da experiência, na mesma medida em que o início dos textos se mostra aberto: o discurso parte de um momento qualquer sem mencionar de antemão os motivos que o impulsionaram. Além disso, tais transgressões no âmbito da sequência diegética também podem ser observadas na literatura caiofernandiana através da fragmentação formal de boa parte de suas narrativas, que saltam de um assunto ao outro e mesclam ações, tempo, espaço e ponto de vista, com uma velocidade que nos recorda o processo cinematográfico de corte e montagem.

Essa dificuldade em formular linearmente e com precisão o enunciado, não apenas revela uma configuração caótica e estilhaçada dos sujeitos fictícios, relacionada com o ambiente urbano no qual se movimentam, conforme notam os estudos críticos de sua obra, mas também aponta para o surgimento de uma transformação afetiva, de uma modificação existencial apenas vislumbrada e pressentida. Na busca incessante pela palavra, nos deparamos com uma subjetividade processual e mutante, que tenta reorganizar seus cacos na invenção de novas cartografias. Por isso, se é possível notar que o discurso na obra do escritor gaúcho não se encerra na significação, mas tende para a significância, no sentido proposto por Julia Kristeva, é porque nesta perspectiva, conforme nos esclarece Leyla Perrone-Moisés: o “texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.49).

Para observar essa mobilidade na construção, que reverbera na configuração de uma subjetividade inacabada, provisória, em busca, pense também em “Sem Ana blues”, por exemplo, conto que se ramifica percorrendo a ausência de Ana, sem poder dizer exatamente o que ela provocou ou ultrapassá-la, situando-se na fronteira tênue “entre aquele *quando* e

aquele *depois*” (ABREU, 2005b, p.43) que ela partiu, de forma que embora o narrador se modifique no percurso, dando novos rumos a sua vida, ainda assim lhe sobra um vazio, um espaço por preencher, agitado pelo que significa a ausência de Ana:

sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos (ABREU, 2005b, p.47).

No desenvolvimento do texto, esse tempo suspenso, esse enorme silêncio deixado com a partida retorna muitas vezes sem que o narrador consiga detectar com exatidão o que tal sensação representa. Na tentativa de superá-la investe em inúmeras opções que incluem relações superficiais com prostitutas, abuso de álcool, consultas esotéricas, orações, atividades físicas e por fim viagens. Com o tempo, começa a descobrir novas chances de relacionar-se, expandindo as formas de seu desejo e recuperando sua autoestima: “Ah esse mundo de agora, assim tão cheios de mulheres e homens lindos e sedutores e interessantes e interessados em mim, que aprendi o jeito de também ser lindo, depois de todos os exercícios para esquecer Ana” (ABREU, 2005b, p.47). No entanto, a crise não se resolve: a lacuna deixada se sobrepõe de maneira insistente, indicando que nenhuma alternativa ou estilo de vida, oferecidos e consumidos em variedade, serão suficientes para completá-la.

Assim, da falta de Ana, se eleva uma forma de encontro nada fácil de esquecer ou de recuperar. Por sua vez, essa possibilidade é apenas vislumbrada pelo narrador a partir desse vácuo insistente que, mesmo em inúmeras tentativas, ele não consegue nomear. Portanto, percebe-se que o essencial no conto não reside nos fatos enunciados – cuja sequência se vê abalada pelo constante retorno da sensação provocada com a partida–, mas nas voltas que a linguagem dá na busca de uma palavra que dê tom à presença-ausente que motiva o texto, pois é essa marca que força o narrador a vivenciar novas experiências (no caso, insuficientes) e é a partir dela que ele terá que reinventar-se para superar a carência deixada.

Nas pegadas de uma ausência também se constrói a novela “Bem longe de Marienbad” e nesta, conforme já mencionamos anteriormente, o ausente agora é K: misterioso personagem, procurado pelo narrador, que através de uma construção metaficcional substitui o encadeamento linear da trama por um discurso que se contradiz e se reformula, sinalizando seu caráter produtivo, inventivo. Desde o início aquele que narra se desdiz, refaz o seu discurso visivelmente, o começa assim:

são oito horas da noite, não há ninguém na estação. Não, não é exato. Para ser preciso o TGV chega pontualmente às 8h07 [...], portanto não são bem oito horas da noite, mas um pouco mais, embora não muito. Se é que importa a hora em que tudo isto começa (ABREU, 2006, p.25).

A seguir, o parágrafo é iniciado por “suponhamos”, envolvendo de incerteza o fato narrado e indicando que o dito é dito pelo viés da invenção. Por isso, pode ser redito, como o faz, retomando o início duas vezes: “digamos finalmente que: Não deve passar de oito horas e quinze minutos de uma noite de novembro quando, sozinho, na estação com minha mochila, olho em volta e não há ninguém a minha espera” (ABREU, 2006, p.26); “desta vez sim, é exato dizer desta maneira para continuar: São pouco mais de oito horas da noite. Estou completamente só entre os guichês fechados desta estação numa cidade do Norte” (ABREU, 2006, p.26).

Nesse processo inventivo e múltiplo que assume o texto, o outro (desejado) também é inventado, em gestos e ações que o narrador supõe para ele. Por isso, as descrições dadas são reformuladas, modificadas, destituídas de certeza. Inicialmente ele diz, configurando possibilidades: “prefiro olhar para cima, em busca das janelas iluminadas atrás das quais K possa estar sentado, escrevendo ao lado de um cálice de calvados ou rémy-martin, assistindo a qualquer programa exótico na televisão” (ABREU, 2006, p.31). Mas logo, altera suas especulações: “empurro a porta e entro no elevador e até que chegue calculo o andar onde certamente K deve estar, nem escrevendo nem assistindo à televisão, mas apenas talvez dormindo esquecido de tudo, inclusive de mim” (ABREU, 2006, p.32). Desse modo, indica que o essencial em seu discurso é a procura incessante, nunca o ponto de chegada, o que sabemos com a leitura – não há porto, a viagem recomeça.

Aqui, a condição de estrangeiro²⁷ do narrador, cujo espaço “est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l’arrêt” (KRISTEVA, 1988, p.18), é assumida no movimento incessante do texto, enquanto riqueza de possibilidades descobertas no trajeto: via de acesso ao outro, abertura de um encontro por vir. Por isso, Denílson Lopes observa que, em “Bem longe de Marienbad”, a “deriva é uma felicidade (poderia quase dizer uma utopia no presente, uma salvação), não por esquecer ou não ter objetivo, mas por ser ‘o espaço de um infinito prometido’²⁸” (DENÍLSON, 2001, p.45, grifo do autor).

²⁷ Entre os textos que abordam a presença do estrangeiro na referida novela caiofernandiana, constam os seguintes: PIRES, Andréia Alves. O estranho estrangeiro e a poética do vestígio em “Bem longe de Marienbad”. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/420>. Acesso em: 1 set 2014. BORGES, Fernanda. O estrangeiro em “Bem longe de Marienbad”, de Caio Fernando Abreu. Disponível em: http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XIII_semanadeletras/pdfs/fernandaborges.pdf. Acesso em: 1 set 2014.

²⁸ O trecho entre aspas inserido no discurso de Lopes é acompanhado da fonte de onde foi retirado: KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.12.

Agora, passando aos romances de Arenas selecionados, percebe-se que é em uma concepção de texto dinâmica – formulada não como um produto finalizado, cuja comunicação se daria de forma exata, mas como algo em movimento, processual como o sujeito que o produz e que, por isso mesmo, assume em sua busca desvios e diferenças – que eles também se articulam. Nestes, conforme já mencionamos ao longo do trabalho, justamente por ser um dos aspectos mais desestabilizadores de seus escritos, o dito é sempre multiplicado: retorna ao texto sob outro ângulo, em uma versão modificada, a partir de um assunto diferente, descortinando novas possibilidades, pelo viés de uma tessitura discursiva alucinante; considerando que:

la alucinación, como estructura significativa en las novelas de Reinaldo Arenas, debe entenderse como el principio generador de formas del cual depende la formalización parcial y total de sus obras que, por funcionar como un prisma, refracta y proyecta la realidad dentro de los textos como una gama de ilusiones y espejismos evanescentes que tergiversan grotescamente los hechos narrados (NAZARIO, 1995, p.9).

Com isso, nota-se que tais escritos se afirmam e se constroem como tentativa incansável de pronunciar algo que escapa continuamente, sendo por isso que retomam os eventos, que voltam a desenvolver as ideias, na busca de palavras que lhe faltam, incapazes de pronunciar com exatidão uma visão que é apenas vislumbrada, fugitiva, inapreensível. Nesse sentido funcionam as transgressões relacionadas ao encadeamento da trama produzidas em seus textos, a começar pela inserção explícita de mais de um final em *Celestino antes del alba*. Esse recurso estético, que sinaliza o término por três vezes, tornando visível ao leitor um aspecto que não precisaria ser mencionado, mas que o é precisamente para ser desestabilizado e nessa ruptura iluminar o caráter criativo e móvel do texto, se vê intimamente relacionado com aspectos temáticos da obra.

Em um primeiro momento, visualizamos que o não fechamento do relato se vincula ao mal-estar provocado pelo ambiente castrador configurado no romance, pois a impossibilidade de concluí-lo acentua a situação precária e asfixiante enunciada ao longo de todo o texto como um fato persistente para o qual não parece haver saída, encerramento. A partir disso, também surge certa dificuldade em compreender e transmitir com exatidão a força arrebatadora da miséria sentida e observada pelo narrador menino:

Yo no sé ni qué decir. Como las cosas en casa andan tan mal: yo no sé, a la verdad, ni en qué pensar. Pero, de todos modos, pienso. Pienso, pienso... Y ya Celestino se me acerca de nuevo, con todas las yaguas escritas bajo el brazo, y los lápices de carpintería clavados en mitad del estómago (ARENAS, 1980, p.17).

Com a citação acima percebemos que seu pensamento, ainda informe e em processo, martelando com insistência, forçando a pensar o desconforto, o desconsolo, atrai imediatamente a escrita do primo imaginário com a proibição que a circunda. É que o discurso aqui se rebela como liberdade de criação frente à opressão propagada ao redor. Por isso, adquire esse caráter de experiência, de encenação, visualizada no recomeço contínuo que revela o intolerável, mas também investe na capacidade de invenção, através da qual são descortinados, a partir do desassossego, fluxos de desejo que figuram enquanto possibilidades sufocadas, mas potenciais, sobre os quais falaremos depois.

Logo, em *Celestino antes del alba*, a ruptura com o encadeamento conclusivo faz alusão à poesia interminável mencionada ao longo do texto, pois no recomeço incessante da trama se observa o mesmo princípio dinâmico visível nestes diálogos: “¿Falta mucho para que termines de escribir esa poesía? Todavía no he empezado” (ARENAS, 1980, p.92); “Crees que algún podrás terminar de escribir lo que estás escribiendo [...] No sé lo que me falta todavía. ¡Pero ya siento que estoy al empezar! (ARENAS, 1980, p.116). Assim, nessa contradição de um texto em construção, porém ainda não iniciado, reside um ato de resistência contra a realidade dura e imutável, já que sua criação contínua aposta na possibilidade sempre renovadora de reinventar a vida, de descobrir no seu desenrolar o traçado de novas paisagens.

Iluminada diretamente pela epígrafe “soy el que sin cesar, me hago” (ARENAS, 1980, p.173), retirada da obra de Tristán Corbière, essa configuração cambiante e criativa de subjetividade também se afirma na maneira como não apenas essa epígrafe, mas também outras são inseridas no romance. Neste, essas passagens ao invés de abrirem capítulos, vão sendo distribuídas em diferentes momentos ao longo do texto, dispostas em folhas em branco que interrompem o discurso, às vezes cortando frases e até mesmo palavras. Além disso, não remetem apenas a trechos de obras literárias, já que em alguns casos são assinadas com o nome de um personagem do próprio texto, conforme podemos observar nestes exemplos: “Fuimos a recoger caimitos y lo único que encontramos fue unas guayabas verdes. MI ABUELA” (ARENAS, 1980, p.21); “Para mí no hay nada como las albóndigas. UMA DE MIS TÍAS” (ARENAS, 1980, p.211, grifo do autor).

Assim, dito recurso, original e desestabilizador, racha a função habitual que esses pequenos fragmentos introdutórios exercem. No processo de interpenetração que ocorre aqui, o sentido de seu uso é multiplicado: não apenas ilumina o pensamento desenvolvido na obra e recupera a necessidade de buscar outras palavras para dizer uma percepção que excede o dito;

mas também afirma o caráter dinâmico e dialógico do texto e do sujeito de seu discurso. Nesse sentido, a seleção diversificada dessas epígrafes, na forma inusitada como são agregadas ao referido romance, simula um entrecruzamento contínuo de vozes que, por sua vez, se aproxima da concepção bakhtiniana de plurilíngüismo, de acordo com a qual a “língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única [...] Como linguagem viva ela é sempre plural: pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais” (BAKHTIN, 2002, p.96).

Nessa zona de contágio, gerada através do uso incomum das epígrafes, somada à inclusão visível de mais de um final em *Celestino antes del alba*, se configura uma quebra abrupta no desenvolvimento linear da narrativa que também pode ser observada nos outros escritos arenianos selecionados na presente tese. Em *Otra vez el mar*, embora a primeira parte seja dividida em seis dias, o encadeamento deles se vê dissolvido pela perspectiva intimista da narradora, cujo discurso, configurado como um fluxo de consciência contínuo, ao invés de contá-los na sequência, conforme sugere a divisão proposta no sumário, os enreda no emaranhado de seu pensamento, mesclando-os e fundindo-os com eventos do passado por analepse. Por isso, ao longo do texto há pouquíssimos parágrafos e não são eles que marcam o início dos dias, sinalizados na margem esquerda, em fonte pequena e em qualquer altura da página, ou seja, ao lado de alguma frase em desenvolvimento. Assim, desestabiliza-se a cronologia para indicar que o essencial aqui é o movimento do discurso, contínuo e oscilante como o mar, e não os acontecimentos vivenciados no decorrer das férias.

Com essa dinâmica também se constrói o texto da segunda parte, mesclando prosa e poesia em um percurso de repetição disjuntiva, a partir do qual o enunciado se ramifica em desvios, ampliando-se através de ângulos e de assuntos distintos. Desse modo, a sequência lógica é desestabilizada pela estruturação em fragmentos que recuperam com variação a mesma problemática. Além disso, frente ao intolerável, enunciado com modificações, são os poemas que transbordam, em um deslizar movediço e livre sobre a página, em busca de uma palavra que excede o dito, na tentativa de expressar uma miséria humana que não comporta definições e que exige a experimentação urgente de novas possibilidades existenciais.

É na esteira de uma procura incessante por entender as limitações impostas em contraposição à certeza de que deveria haver outra forma de viver e de se relacionar, mais livre e ativa, que as duas partes do referido romance se constroem. Disso, resultam os questionamentos que percorrem os dois discursos, demonstrando dificuldade em entender e transmitir com precisão a angústia que os acossa. “¿Qué íntimo, único terror, exclusivo, tuyo,/ secreto, no transferible, te sostiene?/ Contra el primer cuerpo/ destrozado por la metralla (y la

justicia revolucionaria)/ ¿Qué altas ideas o qué resentimientos/ inmunizan tu mirada?” (ARENAS, 2002, p.168), se pergunta Héctor; enquanto a narradora da primeira parte também se interroga: “Dónde estoy, dónde estoy. ¿Dónde debo estar y no estoy? ¿Dónde recuerdo haber estado y nunca he estado? ¿Dónde estar? ¿Cómo estar? ¿Cómo llegar al sitio donde nunca estaré y debo estar para *estar*?” (ARENAS, 2002, p.129, grifo do autor). Entre perguntas como essas que percorrem toda a tessitura do texto se configuram os dois personagens, moventes mareados, deslocando-se no processo, em fluxos de desejo que não encontram paragem e que crescem nos volteios enunciativos, transgredindo a fatalidade da trama em fugitivas percepções.

Já em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, o efeito disruptivo no encadeamento narrativo que perpassa todo o texto é anunciado de saída, no título da primeira parte, denominado como “prólogo y epílogo” (ARENAS, 1983, p.9), pois essa ambiguidade desconstrói o próprio princípio evolutivo do romance e contém em gérmen o processo de retomada e, por conseguinte, intensificação constante dos eventos enunciados, que dá tom não apenas a esta, mas também caracteriza outras obras arenianas. Aqui, a união paradoxal entre introdução e conclusão para inaugurar o texto sugere ser no trajeto que reside sua força e seu sentido, ou seja, não nos fatos concluídos e acabados, vivenciados pelos personagens, mas no movimento deles: naquilo que se agita no intolerável e que cresce transbordando o infortúnio das vidas ficcionalizadas.

Dos eventos narrados no romance, que reiteram constantemente a incapacidade de ultrapassar as adversidades, se elevam questionamentos e percepções nos quais se observa o desacordo dos personagens quando pressentem que, embora obstruídos pelas condicionantes externas, há fluxos resistentes a atravessar sua composição que extravasam as limitações e os fazem enxergar algo além do consenso. Assim, na abertura de um horizonte como campo de possíveis, na descoberta de que é inviável amortecer-se e aceitar, e na certeza de que havia algo mais em suas vidas, escapando das definições e das ações mecanizadas, é possível exemplificar que o percurso da obra reside no embate entre aquilo que sufoca essas existências e aquilo que sufocado exige um espaço para acontecer, conforme nos indica a tensão latente nestas passagens: “*Aquí el terruño, aquí el infierno*. Pero más allá el mar, el mar ondulando y centelleante” (ARENAS, 1983, p.23, grifo do autor); “Y por qué seguía muriéndome yo misma, cuando yo misma sabía que yo misma estaba muerta” (ARENAS, 1983, p.198);

Si alguien escucha ese escarceo es posible que se raje en gritos, al no comprender el porqué de tanta felicidad. Porque aquello era la felicidad, y, como lo era, no sabíamos que lo era. Aquellas noches en que nos sentíamos así como si fuéramos más que gente trabajando [...] esas noches en que lo sabíamos todo y hacíamos como si no supiéramos nada, en que nos repugnábamos de turroneos y nos reíamos sin saber ni de qué o por cualquier bobería: aquellas noches fueron y son lo único digno de conservar en la memoria (ARENAS, 1983, p.184).

Logo, notamos que é na tentativa de definir a miséria vivenciada e de compreendê-la frente às possibilidades negadas que faltam palavras, ou melhor, que são buscadas sempre novas maneiras de enunciá-la, de descortiná-la, potencializando sua força esmagadora ao iluminar o que ela ausenta. Para isso, o arranjo de *El palacio de las blanquísimas* contribui consideravelmente. Na estrutura gráfica do texto já visualizamos o movimento de busca irrefreável por novos espaços, pois o texto se configura como um contínuo oscilar entre pontos de vista e acontecimentos, desestruturando a própria verticalidade da margem da página. Por conseguinte, esse vai e vem intercambiável lança luz sobre os volteios enunciativos do texto, cujo desenvolvimento abala o princípio de causa e efeito ao configurar uma multiplicação rizomática do percurso, através da elaboração de alguns recursos estéticos.

No referido romance a sequência discursiva é abalada pela inserção de pequenos fragmentos intitulados, que cruzam o texto interrompendo o seu seguimento. Estes, denominados como “*Digna, Jacinta y Dios*” (ARENAS, 1983, p.93), “*Fortunato y el espejo*” (ARENAS, 1983, p.126), “*Mi madre*” (ARENAS, 1983, p.132), “*LA VIEJA Y EL SOL*” (ARENAS, 1983, p.162), “*FORTUNATO Y LA LUNA*” (ARENAS, 1983, p.164) e também *Vida de los muertos* (repetido em diferentes páginas), são destacados no e do texto, configurando-se como mini-histórias que chamam a atenção para determinados personagens e/ou episódios que os envolvem, ampliando, na multiplicação, a apreensão da trama enunciada. No mesmo sentido, há trechos que surgem dentro de outro, como se fossem novas dobras do discurso; inovação gráfica que pode ser observada no exemplo a seguir:

La vida, un microbio macrobio. La vida, una lección lesionada. La vida, una inmensa cantidad de palabras palabreadas¹.

Horita cumples mil años y todavía estás clavando cajitas ahí, en la fábrica. Zanaco, horita eres un viejo y se te habrá ido la vida. Y no sab rás ni cómo ni en qué. Se te habrá ido la vida sin saber siquiera qué quiere decir esta palabra (ARENAS, 1983, p.130-131).

Hoy traigo una tristeza tan grande que ya casi me va haciendo añicos por dentro. Es así, como unas ganas de llorar. Pero que no se me quita ni aunque llore. Es una tristeza que no sé de dónde me cae ni cuando pensará irse. Una tristeza triste que me dice: zanaco ,

¹ Na chamada para a nota de rodapé inserida no texto lemos a seguinte descrição: “Texto recogido de un libro de medicina sobre los locos de un sanatório” (ARENAS, 1983, p.131).

Às vezes esses textos se referem à fala de algum personagem do referido romance ou ao relato em terceira pessoa de um evento relacionado a eles; em outros casos são intertextos retirados de fontes variadas e com objetivos comunicativos diversos. Além do trecho extraído de um livro de medicina que visualizamos acima, há fragmentos de poemas da obra *El espejo mágico* e também de jornais da época, que incluem anúncios de venda, programação do teatro local, notícias sobre a revolução e propaganda de funerária. Com isso, percebe-se que a inclusão inusitada deles não serve apenas para dar veracidade à trama narrada, conectando-a ao momento sócio-histórico ao qual faz alusão, mas também demonstra a pluralidade desse discurso, dinâmico e dialógico. Logo, o acúmulo desses textos variados e interconectados, sugere que “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada pelas intenções de outrem” (BAKHTIN, 2002, p.100).

Ao mesmo tempo, a necessidade de incluir outros textos no texto principal demonstra a impossibilidade de apreender a existência a partir de uma única abordagem e perspectiva. De acordo com Reinaldo Arenas, em seu ensaio intitulado “Fluir el tiempo”, a vida “transcurre en dos tiempos: un tiempo oficial (pomposo y discursante) que refleja la prensa, y un tiempo real (hambriento y humillante) que se refleja en el alma y en el estómago; y, por encima de todo, un gran tiempo detenido: *el tiempo de la autenticidad*” (ARENAS, 2001, p.93-94, grifo do autor). Nesse sentido, a elaboração de *El palacio de las blanquísimas mofetas* faz alusão ao seu ponto de vista, pois nesse entremeado o referido texto se constrói, já que nele é possível observar tanto a presença de um discurso estabelecido, oficial, figurado através da inserção de intertextos, como as duas outras dimensões existenciais: aquela que se refere à maneira como os personagens se relacionam com o contexto do qual são oriundos e a outra, que emerge da capacidade de ultrapassar as condicionantes externas em termos de percepção dissonante.

Em consonância com a pluralidade textual, o enunciado aqui também se multiplica, negando a configuração de uma única verdade para os fatos e ampliando sem cessar a expressão das existências ficcionalizadas. Para isso, contribui a inserção visível de doze versões de um evento na obra e os três textos intitulados “LA MOSCA” (ARENAS, 1983, p.20-254-291), que embora se dediquem a descrever o inseto, funcionam para intensificar a insignificância e a persistência das vidas figuradas, que semelhante a um zunir incessante, representado em algumas passagens pela repetição de ruídos como “guirindán” (ARENAS, 1983, p.23-24) ou “gramañof” (ARENAS, 1983, p.163), não cansam de se pronunciar. Assim, com os inúmeros volteios em repetições ou deformações dos acontecimentos e no acréscimo

de novas perspectivas através da mobilidade de pontos de vista, da utilização de intertextos ou da introdução de novos assuntos, observar-se uma característica marcante da literatura areniana, descrita por Béjar como un

rechazo del bagaje realista-mimético de la tradición narrativa occidental empecinada en la visión de una realidad de carácter cerrado y monolítico, es decir, como sistema coherente posible de ser captado mediante la experiencia personal y la palabra transparente y certera (BÉJAR, 1987, p.35).

No mesmo sentido, devem ser compreendidas as asserções paradoxais que se espalham pela obra areniana, configurando uma concepção de realidade e de subjetividade múltipla e ambígua, em consonância com o projeto do escritor, que revela em entrevista seu interesse por uma construção romanesca “en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano” (ARENAS apud BARQUET, 1996, p.67). Por isso, em seus escritos, as fronteiras entre real e imaginário se mostram diluídas enquanto os desejos e as compreensões se revelam plurais e contraditórios, conforme podemos observar nos seguintes exemplos, retirados sequencialmente de *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* e *Otra vez el mar*: “– Qué calor más insoportable: mejor será que nos destapemos./ – Pero si ya estamos destapados” (ARENAS, 1980, p.107); “Sí, sí, sí. No, no, no. Eso es lo que quiero, pero no es lo que quiero” (ARENAS, 1983, p.106); “¿Avanzamos o retrocedemos? ¿Cómo se avanza? ¿Cómo se retrocede? ¿Cómo se puede avanzar retrocediendo? Retrocedemos, aunque decimos – hay que decirlo – que vamos avanzando” (ARENAS, 2002, p.85).

Com esses fragmentos selecionados, dentre outros que poderiam ser citados, observamos que este é mais um recurso estético elaborado na obra areniana para destituir o discurso de certezas, negando a concepção de uma única verdade, social, pessoal. Ao desestabilizar o encadeamento conclusivo e lógico, habitual do enunciado, e rejeitar uma configuração subjetiva estática, ancorada em seguranças inabaláveis, garantidas por sentimentos harmônicos, sempre compatíveis, os escritos de Arenas desterritorializam a fatalidade dos fatos narrados a partir da composição de um movimento perpétuo²⁹, que nega a resolução para potencializar um espaço de possíveis que cresce transbordando os eventos “incontornáveis”. Desse modo, afirma-se a liberdade criativa, inventiva, frente à rigidez

²⁹ O termo sugerido pelo arranjo das obras também faz alusão à abertura de *Movimiento Perpetuo*, de Augusto Monterroso, cuja ideia dialoga com a dinâmica dos textos em questão: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (MONTERROSO, 1972, p.7).

castradora do contexto figurado, fazendo com que da configuração de uma realidade e de uma noção subjetiva –múltiplas e instáveis – se eleve uma via de acesso ao ensejo de novas experiências e percepções.

Por sua vez, a viabilização de uma transformação afetiva se vincula à exploração de uma dimensão temporal diferente da cronológica, que em sua obra se mostra insuficiente para dar conta da complexidade da experiência humana. Ao considerar com Deleuze as potências de Aion, observa-se que é na fissura aberta por essa temporalização, que a obra areninana justapõe ações e percepções discrepantes, resistindo à força dos eventos devoradores; assim como é nos percalços desse tempo rizomático que a literatura caiofernandiana é capaz de tornar o desejo impedido um acontecimento realizado na linguagem. Pensemos sobre isso.

Partindo da concepção de tempo estóica, Deleuze considera que Cronos – tempo sucessivo, diacrônico, preso ao presente e à efetuação dos corpos em termos de ação – é constantemente atravessado por Aion – tempo do infinitivo, do acontecimento, da contra-efetuação: rizomático, amorfo, incorpóreo. Enquanto o primeiro absorve o passado e o futuro em um momento sempre atual, à maneira de um encadeamento consecutivo de presentes; o segundo se bifurca e se decompõe simultaneamente em passado e futuro, diluindo o presente em instantes e singularidades. Logo, como “já passado e eternamente por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente” (DELEUZE, 1974, p.170). Por isso, é potência contra o efetivado, possibilidade por vir e também passada, ou seja, funciona como sinalização de metamorfose, variação, devir, “como se o tempo fosse uma grande massa de argila, que a cada modelagem rearranja as distâncias entre os pontos nela assinalados” (PELBART, 2000, p.90).

Portanto, é na esteira desse tempo potencial que a abertura de um campo de possíveis deve ser observada na literatura de Reinaldo Arenas, pois em seus escritos os episódios narrados são atravessados constantemente por acontecimentos e impressões divergentes, configuradas como partes indiscerníveis da composição desse universo fictício, mas que seriam inviáveis de acordo com os parâmetros de um pensamento lógico e linear. Assim, suas obras mesclam fatos realizados com ocorrências que não são da ordem da efetivação, mas do desejo enquanto possibilidade, de forma que os dois aspectos, mesmo quando contraditórios, convivem sem excluir-se, constituindo uma realidade múltipla e ambígua. Na ficção areniana, o real e o imaginário, a memória e o delírio, o vivido e o almejado estão imbricados na mesma experiência, sem que haja separação entre essas fronteiras, sendo por isso que “para caracterizar la narrativa de Arenas no sería aventurado proponer el término *nebulizante* como el epíteto que mejor resuma la intención de esta escritura [...]” (BÉJAR, 1987, p.32).

Ao longo de *Celestino antes del alba*, romance no qual a neblina aparece como um estado vinculado à turvação das imagens como variação perceptiva, o constituído se modifica, se reformula em visões inusitadas, em ações e atitudes antes impedidas. Logo, a agressividade persistente do avô, pode transformar-se em um momento de brincadeira e de alegria, incongruente com as relações entre ele e o menino narradas no decorrer do texto, conforme podemos observar nesta passagem: “Cantando, dando saltos y corriendo, abuelo y yo nos vamos, mientras nos damos la mano y le tiramos piedras a los totises” (ARENAS, 1980, p.62).

Essa forma de contato, discrepante com o tipo de relações interpessoais figuradas no texto, demonstra que “el amor constituye el texto ausente en la obra de Arenas y como tal es significativo ya, que el amor es una forma de liberación, un darse, una entrega imposible para el ser no realizado” (BERTOT, 1994, p.64). Tal relação “impossível” também se afirma no referido romance quando o enunciado se refere ao encontro do narrador com a mãe, cujo trecho a seguir nos dá o melhor exemplo, justamente por colocar lado a lado o realizado e o possível:

La puerta se abre de par en par y por ella entra mi madre, que ya casi se ha vuelto un pez.

– Mis pobres hijos – nos dice – Han pasado todo este vendaval aquí, solitos. Deben estar congelados. Será mejor que me acueste con ustedes para que cojan calor, igual que hacen las gallinas con los pollos recién salidos del cascarón [...] La puerta vuelve a abrirse, y mi madre entra como una centella, con un cinto en las manos.

– ¡Ah, pero tuviste el descaro de venir a dormir a la casa! ¡Yo te dije que esta noche ibas a dormir en el potrero!

Mamá se me acerca con el cinto levantado. Y empieza a dar cintazos.

– ¡Desgraciado! ¡Desgraciado! (ARENAS, 1980, p.74).

Por conseguinte, percebe-se que no arranjo de *Celestino antes del alba*, a encarnação do evento e sua parte “inefetável” estão intimamente imbricadas, emergindo desse cruzamento a configuração de experiências paradoxais. Ao rachar o encadeamento temporal de Cronos, preso ao presente e à concretização dos fatos, com a inserção paralela de dimensões de tempo possíveis, potenciais, o referido romance desdobra o irreversível narrado, ramificando-o em novas variações. Por isso, o narrador-menino se questiona a respeito da própria realidade vivida, observando nela também a sua parte inatural, não palpável ou visivelmente detectada: “Esta noche veo las cosas muy bonitas. ¿Será que son así? O es que yo las veo diferente a todos los demás. No sé. Pero de todos modos, y aunque según mi madre, éste es el lugar más feo del mundo, yo no lo creo así y hay muchas cosas que son muy lindas” (ARENAS, 1980, p.29-30). Assim, a casa em ruínas se preenche de belezas corroídas

e a imagem da mãe é sempre dupla, ambígua, como nos revela este trecho, entre outros que poderiam ser citados:

[...] casi nunca yo me pongo bravo con ella, porque yo sé que esa mujer peleona no es mi madre. Mi madre es otra que siempre está escondida en el pellejo de la peleona, y que no hace más que sonreírme, y decirme: “Ven que te voy a hacer el cuento de las Siete Cabrillas” (ARENAS, 1980, p.58).

Aqui, a contradição não se refere apenas à multiplicidade da configuração subjetiva, mas também à heterogeneidade de sensações e de experiências que compõem a mesma realidade, na qual o ritmo de Aion descompassa as coordenadas de um tempo uniforme, contínuo, absoluto, fazendo emergir um acontecimento que, segundo Deleuze, “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 1974, p.152). Portanto, quando o referido romance areniano nos fornece novas versões, não o faz para oferecer opções de leitura, mas para sustentar através do paradoxo, a noção de uma experiência elástica, plural, formada não somente daquilo que se concretiza, mas também de potenciais, de possibilidades por vir. Desse modo, a tragédia narrada, que se afirma do princípio ao fim como algo incontornável, se dilui nesta composição onde o vivido não é apenas o que se realizou, mas tudo aquilo que, embora não tenha sido, o foi no desejo; na esfera e na espera de uma subjetividade sempre tomada em percurso, em contínua metamorfose, cujos aspectos encarnados não são mais que passagens: devir de um tornar-se sempre outro.

É como entrada nesse tempo indefinido, flutuante, que retira do vivido as potências que não cansam de acenar, apontando em novas direções, que também devem ser pensadas as visões que perpassam os outros romances selecionados, pois elas, em desacordo com os fatos narrados, esquivam-se do presente para exprimir uma possibilidade de vida obstruída no contexto figurado. Por isso, interrompem o desenrolar dos fatos, inserindo-se como inesperadas explosões de desejo, não concretizadas, inatuais, retumbando, assim, a espera de um tempo por vir. Com isso, percebe-se que “esencial al pensamiento de Arenas es la visión de la realidad como una circunstancia del ser humano donde lo real inmediato se entreteje indistintamente con el amplio campo de lo posible imaginario (BÉJAR, 1987, p.36).

Esse possível cresce nos rastros de uma memória que não termina de passar e de reformular-se, visível no constante retorno variável dos eventos que observamos na literatura areniana. Mas também se move para além, transbordando o efetuado na direção de uma modificação do sensível que exige um espaço novo para acontecer, conforme podemos

observar nas seguintes citações retiradas, na sequência, de *Otra vez el mar* e de *El palacio de las blanquísimas mofetas*:

esa música, ese susurro, ese estruendo, ese descenso, esa ascensión, esa armonía, me hace pensar, intuir, que no pertenecemos a esta realidad – a este mundo -, que estamos aquí, padeciendo, por alguna equivocación, por algún accidente (cósmico quizás) que nos lanzó por azar a este sitio, a este planeta, en el que somos extranjeros. Porque algún sentido tiene que tener esta añoranza de algo que nunca conocimos [...] (ARENAS, 2002, p.129).

lo cierto es que a veces él sentía que alguien lo llamaba, y quería acudir, y desear sin saber por qué, mientras se vestía, silbar. Lo cierto es que a veces él también tenía algún fragmento del silencio, del crepúsculo, de lo oscuro, de un casi-sentirse, de una calma, de una plenitud [...] Qué hacía entonces allí, lleno de plomo, húmedo y reventando, dando bandazos por entre yerbas, gritos, piedras. Es que en algo le importaba todo aquello; es que acaso tenía *fe* – esa era la palabra, era siempre la palabra (ARENAS, 1983, p.193).

Por isso, nesses momentos “não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação” (DELEUZE, 1974, 154). E assim também devem ser consideradas as visões potencializadas na obra caiofernandiana, pois elas são transformações em curso, possibilidades vislumbradas, que marcam no desencontro o desejo e a necessidade de encontro, pois não pertencem ao tempo da incorporação, mas potencializam a parte inatural que emerge das relações, em fluxos mutantes agitando-se em novas direções.

Conforme já notamos ao longo da presente tese, um das problemáticas cruciais da literatura do escritor gaúcho é a dificuldade de estabelecer laços de afeto profundos e duradouros, e essa obstrução se vê relacionada com os contextos sócio-históricos figurados em sua obra. Logo, a percepção de que o tipo de relações estabelecidas não é suficiente produz no texto a busca por novos contornos existenciais e relacionais, abrindo, a partir do desassossego, um campo de experiências que não pode ser reconhecido de antemão e que, por isso mesmo, precisa ser traçado, descortinado em tentativas, sempre inconclusas, acenando a um por vir.

Alguns textos do escritor gaúcho são construídos de forma a tornar visível essa linha de fuga, já que se configuram sob a marca de uma presença-ausente, capaz de criar uma extensão ambígua entre o evento frustrante concretizado e uma divergente e inusitada possibilidade de contato. Esses textos, cuja peculiaridade já foi mencionada outras vezes aqui, ainda que de maneira breve – e também abordada na minha dissertação de mestrado³⁰ –,

³⁰ “O outro como porto na (auto) ficção de Caio F.: uma procura ir-remediável?”, defendida em 2011, junto a Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

compartem em sua composição a inserção de um narratário intradieético, ou seja, “(involucrado en el nivel diegético como sujeto real o virtual de acciones” (OROPEZA, 1985, p.386)³¹.

Nos casos observados, este não atua na diégese, mas não é simplesmente aquele que escuta, a testemunha, pois além de ser a força motriz que move a narrativa, também é configurado como um personagem com o qual a relação é estabelecida, embora não fale, nem aja ao longo de todo o texto. Dessa forma, além de indicar que o diálogo não acontece, já que em nenhum momento escutamos a voz desse outro, também sugere que ainda se investe na tentativa de comunicação, tornada, então, uma possibilidade futura, reclamada com insistência e vivificada na voz que narra.

Entre os contos, cujo arranjo é regido por esse recurso estilístico, que rompe no âmbito da enunciação com a distância enunciada, há aqueles nos quais o outro a quem o discurso se dirige é posicionado como se estivesse com o narrador, porém não lhe dá atenção, embora ele insista, como o faz no já analisado “Para uma avenca partindo”, ao pedir: “não ria dessa maneira nem fique consultando o relógio o tempo todo, não é preciso, deixa eu te dizer antes que o ônibus parta [...]” (ABREU, 2001, p.102). Nesses contos, o outro não responde, embora a pergunta seja enunciada: “Tá me entendendo, garotão?” (ABREU, 2005b, p.83), conforme visualizamos em “Dama da noite”, conto que simula um diálogo, mas cujas respostas são sempre enunciadas pelo narrador, acentuando a distância entre o boy que “roda com a roda” e os que estão “do lado de fora desta roda besta que roda sem fim” (ABREU, 2005b, p.85).

Outras vezes, sinaliza um encontro frustrado, infeliz, que se tenta entender sem êxito, como em “Do outro lado da tarde”; ou que está por romper-se, na compreensão de sua inviabilidade, mas que termina em aberto, “abrindo de leve esta porta assim:” (ABREU, 2005a, p.30), em sua estrutura de carta: “A quem interessar possa”. Também que retorna incompreensível, intolerável, e que o narrador aceita “como um cão faminto aceita um osso descarnado” (ABREU, 2005b, p.40), porém descontente no vislumbre de uma forma de encontro diferente, conforme já observamos em “À beira do mar aberto”. E há aqueles nos quais o outro se revela uma espera, como em “Carta para além do muro”, ou uma procura, marca que notamos na novela “Bem longe de Marienbad”.

Enfim, o que se considera em todos eles é que o conflito se formaliza nas pegadas de um encontro (im)possível, pois ao mesmo tempo que o outro está ausente (marcando o desencontro), ele se faz presente na enunciação enquanto desejo não realizado; expresso, por

³¹ De acordo com Oropeza há dois tipos de narratários explícitos: o intradieético, ao qual nos referimos, e aquele “(no involucrado directamente en la diégesis: el que sólo escucha, el testigo)” (OROPEZA, 1985, p.386).

isso, na esteira de Aion: esse tempo “povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo” (DELEUZE, 1974, p.170), e que impede, assim, que o efetuado se afirme de forma absoluta e irreversível. Dessa forma, desestabilizam a relação fracassada enunciada, ao colocar esse outro no cerne do discurso como um acontecimento que não cessa de se anunciar; explícito em “Anotações sobre um amor urbano”, onde o narrador revela ao outro – narratário que em algumas passagens também figura ao seu lado, embora imóvel e sem voz –: “amanhã não desisto, te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (ABREU, 2005a, p.160).

Aqui, a procura deixa de ser irremediável, para se tornar ir-remediável, como o próprio Caio Fernando Abreu sugere ao substituir o título de seu primeiro livro publicado, suprimindo a fatalidade do termo utilizado inicialmente pela abertura de um possível: “um trajeto que pode ser consertado?” (ABREU, 2005a, p.17). Acreditamos, também, que sim, quem sabe, pois se nos contos analisados a compreensão não se processa e os personagens seguem solitários e insatisfeitos, há que considerar que no desejo enunciado o encontro infactível é acontecimento, que desterritorializa o território existente, apostando em novas formas de experiência consigo e com os outros. Do mesmo modo que concordamos com Béjar, quando este, observando a insistência com que a expressão “no hay escapatorias” percorre a literatura areniana, considera que transgressões estéticas como aquelas que observamos nos romances do escritor cubano, sugerem que “no hay-y-hay escapatoria en el alba del ablah” (BÉJAR, 1987, p.256).

Em suma, quando os escritos de Arenas rejeitam uma única verdade, sustentando na mesma medida ações e percepções discrepantes, ou quando em alguns contos de Abreu vemos que o desejo de encontro é potência que transborda o desencontro, afirma-se uma possibilidade aberta pela literatura de ambos: “livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei” (BLANCHOT, 2011a, p.325). Ao desdobrar o mundo consensual, deixando-nos entrever o outro do mundo, para dizermos com Blanchot, ou seja, sua parte inatural, as ficções dos referidos escritores fazem variar a experiência, potencializando outras versões. Assim, de um lado, há todo o intolerável que se expressa na solidão, no desamparo, na insatisfação que percorre o olhar em suas obras, mas desse desassossego também se eleva uma marca que força a pensar o novo, a experimentar; o que, por sua vez, “se acopla a inventar, a criar, inclusive, a própria liberdade. Isento, pois, de toda e qualquer determinação – prisão, o experimento é puro devir, força afirmativa” (LINS, 2004, p.52), que reconhecemos nas literaturas em questão.

6.3 À guisa de concluir, uma comunidade

Viene usted de un lugar que pronto existirá.

Reinaldo Arenas

Sondar a possibilidade de encontro, o viver-com, a esfera do estar-junto, que os escritos caiofernandianos e arenianos reclamam entre o desassossego e o espreitar de uma nova dobra do laço, nos leva a perscrutar um caminho no qual “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.13). Pois, se na literatura de ambos os escritores, conforme viemos notando, esse lugar só se enuncia “mal dito, mal visto” (DELEUZE, 1997, p.9), anunciado, sem nunca chegar, é porque não se trata de substituir uma forma comunitária por outra, de proclamar as diretrizes do vínculo, mas de lançá-lo à deriva, alargando o horizonte de possíveis que os limites de um porto viriam capturar. Assim, o que se afirma nas pegadas dessa mutação afetiva apenas vislumbrada, e que entrevemos também num relance, é o frenesi do movimento, esse convite a experimentar, a inventar, improvisando esse *entre* latejante que nos torna: uns com os outros. Mas por quê? Ora, para que não já sejam mais as mesmas marcas que nos forçam a extravasar os contornos; ou seja, o mesmo mal-estar que revoltava a vida nas obras de Abreu e de Arenas: um *estar-com* doentio a empobrecer nossas potências.

Nesse sentido, não se trata de fundar uma comunidade, mas de repensar a própria configuração desta, cuja necessidade se coloca na esteira de algumas propostas que, ao reconhecer os prejuízos produzidos em nome do “comum”, se dispuseram a questionar e redefinir o conceito mesmo de comunitário. Nessa empreitada, da qual participam Jean Luc-Nancy, Blanchot, Bataille, Agamben e Esposito, a noção de comunidade tradicional é deslocada na medida em que neste âmbito de reflexão o termo não encerra mais em si um núcleo comunitário, unificante e totalizante, através do qual as relações estabelecidas se dariam sob a forma do Mesmo, mas aponta para uma comunidade (im)possível, marcada de alteridade ao ser ver dispersa pela presença desconcertante e dissimétrica do Outro, do radicalmente outro, mantido em sua irredutibilidade ao igual. Logo,

si la relación del hombre con el hombre deja de ser la relación del Mismo con el Mismo introduciendo al Otro como irreductible y, en su igualdad, siempre en

disimetría en relación con aquel que lo considera, se impone una clase de relación totalmente distinta e impone otra forma de sociedad que apenas se osará denominar «comunidad». O se aceptará llamarla así preguntándose lo que está en juego en el pensamiento de una comunidad y si ésta, haya existido o no, no plantea siempre al final la *ausencia* de comunidad (BLANCHOT, 2002, p.13).

Assim, na iminência de uma comunidade “que vem”, de uma comunidade “inconfessável” e “inoperante”, o compartilhar se vê dessubstancializado na direção de um contato que expropria os participantes, colocando-os em estado de perda: expostos à repartição. Dessa forma, rompe-se com os atributos de identificação em nome do quais se considerou até então a comunidade, apontando para uma configuração que extravasa os parâmetros de união excludentes e devastadores de tudo aquilo que não se enquadra no conjunto “a preservar”, agrupe este: raça, território, partido político, religião, gênero ou o que queira unificar. Portanto, é entre urgência e expectativa que se afirma o inusitado percurso, pois, como alerta Esposito:

pensar la comunidad: nada parece más a la orden del día, nada más requerido, reclamado, anunciado por una coyuntura que, en una misma época, anunda el fracaso de todos los comunismos a la miseria de los nuevos individualismos. Y sin embargo, nada menos a la vista. Nada tan remoto, desplazado, postergado para un tiempo por venir, para un horizonte lejano e indescifrable (ESPOSITO, 2003, p. 21).

Porém, é na própria cartografia da comunidade que fulgura esse adiamento, visto que ele não se refere à carência de reflexões sobre a modalidade, conforme acrescenta o filósofo citado, mas surge da oposição ao que a distorce e contradiz, ou seja, de “la forma paroxística, y a la vez paródica, que se produce cada vez que en la «impropiedad» de lo común vuelve a asomar el llamado de lo «propio», la voz de lo «auténtico», la presunción de lo «puro»” (ESPOSITO, 2003, p.45). Se a experiência da comunidade é “estar-em-comum”, como propõe Nancy, pensá-la com os pressupostos essencialistas, totalizantes e fechados, que tanto nos custaram e seguem a fazê-lo, é alterar, deformar a sua infirmitade, a sua impropriedade. “Somos semejante porque estamos, cada uno, expuestos al afuera que somos *nosotros para nosotros-mismos*” (NANCY, 2000, p.44). Logo, compartilhar não é apropriar-se. Não é unir-se por atributo, somar-se na posse de um traço identificatório. Mas abertura e dobra; devir *entre* essa repartição. Por isso,

no hay entidad ni hipóstasis de la comunidad, porque este reparto, este tránsito es inacabable. El inacabamiento es su «principio» - pero en el sentido en que el inacabamiento debería ser tomado como un término activo, designando no la insuficiencia o la falta, sino la actividad del reparto, la dinámica, si puede decirse, del tránsito ininterrumpido por las rupturas singulares. Vale decir, otra vez, una

actividad inoperante. No se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad; tampoco se trata de venerar o de temer un poder sagrado en ella. Se trata de inacabar su reparto (NANCY, 2000, p.46).

Portanto, quando a composição estética dos escritos de Abreu e de Arenas desvia-se do fechamento da mensagem, apontando para algo em andamento e, por sua vez, inapreensível com exatidão, vemos delinear-se um traço que os aproxima dessa noção de comunidade. Como estratégia de ruptura com a imposição de ordens e de modelos, o adiamento do enunciado aposta na experimentação como estratégia de fuga, não da vida e das circunstâncias ficcionalizadas que a envolvem, mas daquilo que a retém em parâmetros bem delimitados, daquilo que sufoca o próprio movimento irrefreável que a funda. Nesse sentido, o estar-com reclamado em seus escritos rejeita uma imagem dogmática do encontro e propõem, em detrimento, apenas uma possibilidade, uma tentativa, a ser descoberta, inventada no caminho, pois “el saber tiende a remendar cualquier desgarró, mientras que el no-saber consiste en mantener abierta la apertura que ya somos; en no ocultar, sino exhibir, la herida *en y de nuestra existência*” (ESPOSITO, 2003, p.193).

Logo, pensar o âmbito do contato, forçosamente requerido nas literaturas em questão, é desviar-se da compreensão corriqueira de comunidade, constituída por atributos estáveis e aquisitivos na determinação de um conjunto, já que, na esteira de uma reconfiguração do comum, a comunidade aqui também “es un don para renovar, para comunicar, no es una obra que hacer. Pero es una tarea, cosa diferente – una tarea infinita en el corazón de la finitud (NANCY, 2000, p.47). Por isso, a visão dos narradores caiofernandianos e arenianos nunca é exata. O que eles veem é algo que os força a pensar, nascido do desentendimento com o intolerável, mas movido na direção de um por vir, de um inacabamento enquanto marca constitutiva do viver-com, da vida em comum, esboçando, assim, as linhas maleáveis de uma comunidade que “no es un modo de ser – ni, menos aún, de hacer – del sujeto individual. No es su proliferación o multiplicación. Pero sí su exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior, un vértigo, una síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto” (ESPOSITO, 2003, p.32).

Na origem latina de *communitas*, Esposito vai buscar essa percepção de comunidade que vemos delinear-se no corpus ficcional da presente tese, reconhecendo, na etimologia do termo, a irrupção do dissenso com a concepção corrente de comunidade, dado que “[...] *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una propiedad, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un más, sino por un menos, una falta (ESPOSITO, 2003, p.29-30). Enquanto o radical *cum* marca a repartição com o alheio, o

contorno do entrecruzamento mútuo, a exposição ao outro , “el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar” (ESPOSITO, 2003, p.30), que impede justamente a constituição de uma substância comunitária, de um predicado próprio como diretriz para a configuração do conjunto. Desse modo, se anuncia uma noção dissonante de comunidade, ou seja,

no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro - lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse (ESPOSITO, 2003, p.31).

Pensada como contágio que elimina toda a pretensão de essência, a silhueta dessa comunidade é a borda flexível cujo movimento perpétuo impede a fixação, a curvatura maleável que nos descentra e extravia no contato: *repartição* que revoga parâmetros de completude e integridade subjetiva, “el estar-en-común que afecta al ser mismo en lo más profundo de su textura ontológica” (NANCY, 2000, p.8). Por isso, seu esboço faz alusão à “experiência interior” de Bataille, que não significa autoafirmação e reconhecimento de si através de um diálogo introspectivo, mas insuficiência, transbordamento, descontinuidade, ao passo que ele a descreve como um “viaje hasta el límite de lo posible para el hombre [considerando que] cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible” (BATAILLE, 1973, p.17).

Ao contemplar essa experiência enquanto “conquista y, como tal, *¡para otro!*”, uma vez que “el sujeto se extravía, se pierde” (BATAILLE, 1973, p. 70) em sua veiculação, o referido filósofo encontra em Nietzsche e em seu desafio: “‘sé tú ese océano’ [...] una expresión que resume y precisa el sentido de una comunidad” (BATAILLE, 1973, p.38) e que “hace juntamente de un hombre una multitud y un desierto” (BATAILLE, 1973, p.38). Assim, na imagem de um deserto povoado, como aquele ao qual nos convida Deleuze, se risca o traçado dessa comunidade negativa, dessa comunidade dos sem comunidade que percorremos aqui na esteira daqueles que vem ousando pensá-la e dos quais

Bataille es sin duda el primero en hacer, o quien hizo de la manera más aguda, la experiencia moderna de la comunidad: ni obra que producir, ni comunión perdida, sino el espacio mismo, y el espaciamento de la experiencia del afuera, del fuera-de-sí (NANCY, 2000, p.30).

No impresumível dessa comunidade, reclamada em sua falta constitutiva, não há forma de comunhão a ser resgatada, nem projeto de nova união atributiva, mas abertura a um espaço nômade de experimentação, de variação, de possíveis contágios, que invalidam modelos comunitários pautados em identificações totalizadoras e homogêneas, pois, permeado de contingência, o estar-com se vê marcado de alteridade, de dissenso, de pluralidade, de potencialidades. A cada encontro uma dobra, uma possibilidade que se abre: um poder de afetar e de ser afetado que se investe contra a estabilidade identitária.

De ahí resulta que la carencia por principio no va a la par de una necesidad de completud. El ser, insuficiente, no busca asociarse a otro para formar una sustancia de integridad. La conciencia de la insuficiencia viene de su propio cuestionamiento, el cual tiene necesidad del otro o de algo distinto para ser efectuado (BLANCHOT, 2002, p.19).

Por conseguinte, se a comunidade só pode ser pensada em sua forma paradoxal, ou seja, como comum *compartilhado* que não suporta a fusão no contato e, em detrimento, reclama o desacordo e a diferença, é porque o próprio movimento do viver-junto supõe a desestabilização e o inacabamento. Como um encontro da alçada do devir, o *entre* comunitário não é uma propriedade que entrelaça e unifica os sujeitos na consonância de um traço, mas um tom sempre variável que se eleva das possibilidades combinatórias, do inusitado contágio iminente no percurso. “A comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita de seres singulares e de seus encontros” (PELBART, 2003, p.33).

Nesse sentido, buscar o apaziguamento de uma configuração subjetiva sólida e imutável é negar a dinâmica da vida em seu percurso incerto e potencial, é rejeitar os possíveis do caminho, o inesperado dos encontros e a germinação do inusitado, do outro, do por vir, pois conforme explica Suely Rolnik, uma concepção “toxicômana” de indetidade “não permite pensar a produção do novo” (ROLNIK, 1997, p.6), ao passo que se vê delimitada em uma suposta estabilidade, obstrutora do desassossego e da incompletude que nos forçam a perscrutar novas cartografias. Por isso, quando os escritos de Abreu e de Arenas evitam moldar formas para o “estar-com”, apostando, ao contrário, no movimento imprevisível e dialógico que é marca do contato, também indicam que “não se trata de alucinar um dentro para sempre feliz, mas sim de criar as condições para realizar a conquista de uma certa serenidade no sempre devir outro” (ROLNIK, 1997, p.6).

Logo, o desconhecido, o impronunciável, observado na literatura areniana e caiofernandiana – quando desviam a contundência de uma mensagem buscando sem descanso

revelar um encontro inominado –, não está lá para dizer da impossibilidade deste, contida no mal-estar que se espalha na tessitura de suas obras, mas para por à prova essa falência, para abrir-lhe uma fresta, deixar correr uma linha. A falta de parâmetros para esse contato reclamado é a própria condição para que o encontro aconteça; nas malhas de uma comunidade inoperante, inconfessável, marcada de imprevistos, e inacabada. Porque “la ausencia de comunidad no es el fracaso de comunidad: ella le incumbe a ella como su momento extremo o como la prueba que la expone a su desaparición necesaria” (BLANCHOT, 2002, p.38), em prol da experimentação que move o *entre* do contato, ao invés da simulada união atributiva e excludente, com a qual nos debatemos desde longas datas.

Assim, do movimento de busca irrefreável que se agita no *corpus* da pesquisa, nas pegadas de uma transformação afetiva que excede o dito, se insinua uma ética da alteridade, que resiste à modelagem dogmática para enfatizar a potência constitutiva e positiva do infinitivo encontrar. Este é o convite frente ao intolerável: nas voltas que a diégese dá, espreita-nos a inconclusão de um tornar-se outro, o vislumbrar de uma possibilidade sempre renovada; e em tal abertura é que se efetiva, como indica Agambem, a experiência ética, ou seja, na não obrigatoriedade de encarnar uma essência ou cumprir um destino, pois “há, de facto, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: *é o simples facto da sua própria existência como possibilidade ou potência*” (AGAMBEN, 1993, p.38, grifo do autor). Desse modo, o inaudito de que falamos não é algo que se pretende apreender (sem êxito) pela razão, mas o próprio dinamismo do contato, fluxo que descentra o indivíduo e o arrasta a um devir mutante, caso ele consinta em segui-lo, nas pegadas de uma escolha ética, pois conforme recorda Blanchot,

eso es lo que dice Levinas: sólo hay posibilidad de ética si, cediéndole el paso la ontología – que siempre reduce lo Otro a lo Mismo –, puede afirmarse una relación anterior tal que el yo no se contente con reconocer al Otro y reconocerse en él, sino que se sienta cuestionado por él... (BLANCHOT, 2002, p.83).

Essa colisão – que não se formula por oposição, mas no cerne político do dissenso, da experimentação enquanto via de acesso a estados inusitados do sensível – se fez visível nos escritos de Abreu e de Arenas através da simulação de um trajeto narrativo imprevisível e da mobilidade do foco narrativo, que, segundo observamos, se relaciona com a visão/com potencializada nas obras como predisposição para espiar na direção de novas paisagens existenciais. Ao investir na configuração de subjetividades processuais e maleáveis que extravasam seus contornos no toque com o outro, as literaturas em questão apontam para o

inacabamento constitutivo de nossa composição, na qual processos constantes de desestabilização sugerem a presença irrevogável da alteridade, também em nós: *étrangers à nous-mêmes*, conforme pondera Kristeva, para quem “l’étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s’achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés” (KRISTEVA, 1988, p.9).

Sem buscar delinear uma essência ou atributo unificador, evidenciando, ao contrário, o imprevisível do encontro oriundo de uma zona fronteira de contágio e de potencialidades, as obras de Abreu e de Arenas vazam a modelagem redutiva de um padrão comunitário, deixando correr uma linha de fuga que nos incita a igualmente descobrir os afectos de que somos capazes. Ao descortinar no trajeto nômade de suas obras um estar-com, um ser-em-comum, sem pronunciá-lo, fazem da comunidade “no una experiencia que hacemos, sino una experiencia que nos hace ser” (NANCY, 2000, p.37) em uma exposição inevitável e cambiante que desloca a imagem dogmática e estática dos clichês, sugerindo que “o deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.19).

Além disso, consoante com a proposta com a qual nos brindam: provar nossas próprias potências através da chance que se abre no âmbito do devir, as literaturas estudadas também excedem as classificações e enfatizam constantemente a força do encontro e do diálogo em suas construções. Na contaminação genológica presente na ficção de Abreu³², inclusive insinuada por ele quando nos sugere a possibilidade de ler *os Dragões não conhecem o paraíso*, como um “romance desmontável” (ABREU, 2005b, p.19), e na permutação recorrente entre romance, drama, ensaio, elaborada nas obras de Arenas³³ – sem esquecer o lirismo intenso da prosa³⁴ de ambos –, observa-se a mesma investida contra a homogeneidade e as categorizações. Da mesma forma que o constante jogo intertextual presente na literatura

³² “Funcionando como receptáculo para outros textos, as narrativas de Caio Fernando Abreu são estruturalmente híbridas e heterogêneas. Há textos que intercalam diversos gêneros, como o policial, o diário ‘con(fessio/ficcio)nal’, o epistolar, o romance-reportagem” (JÚNIOR, 2006, p.28).

³³ A hibridização genológica que pode ser constatada com a leitura das obras de Arenas, também é reconhecida por ele, sendo apontada como fator de estímulo e inclinação ao gênero predominante em sua produção: “Yo creo que la novela precisamente es el género literario que menos género literário es y precisamente por esa degeneración del género es por lo cual uno puede hacer todo tipo de cosa en ella. O sea, la novela permite que em ella se haga un ensayo, se haga un poema, se haga una dramatización teatral, y además se haga novela. Y entonces precisamente es por eso que yo creo que yo me he encauzado más hacia la novela” (ARENAS apud MONTENEGRO; OLIVARES, 1980, p.57).

³⁴ De acordo com Porto, na literatura caiofernandiana “há textos em que o lirismo e a construção de imagens metafóricas fazem confundir prosa e poesia, obrigando o leitor a refletir sobre os gêneros literários e sua consequente hibridização” (PORTO, 2005, p.10); o que pode ser estendido sem perda de sentido à ficção de Arenas.

dos dois escritores, e atualizado em paratextos e intertextos, reafirma a força potencial do contágio.

Em suma, o que seus escritos põem em circuito é uma desapropriação do viver-junto que, quando avesso às totalizações consolidadas, afirma a pluralidade e a diferença constitutiva do encontro. Por isso, não há em suas obras a tentativa de interpretar o outro, mas de experimentar o contato e sua variação contínua, vislumbrando nas vicissitudes assumidas do percurso que “no hay comuni3n, no hay ser com3n, hay ser *en com3n*” (NANCY, 2000, p.99). Porque se pensarmos em *uma rela33o*, dela: marcado pelo indefinido se eleva um campo de poss3veis. Tudo depende da combina33o (*entre* as pot3ncias de que se 3 capaz) vergada pelas m3ltiplas poss3veis partes (rizom3ticas conex3es). Entre pessoas, por exemplo, nunca 3 o mesmo encontro. Vivemos juntos, 3s vezes por anos, e nos desconhecemos no caminho. Porque nos descobrimos no caminho. Note: ressaltando o lado vital que h3 no desconhecer. Tamb3m n3o soamos o mesmo tom em diferentes contatos. Porque s3o combina33es. De modo que com um mesmo “mutante” experimentamos variadamente.

Por outro lado, um encontro com um livro, uma can33o, um filme, uma not3cia, o *Girassol*, ou quem sabe *O Grito*, *O beijo*. Talvez o p3r-do-sol em Casa Pueblo, um beija-flor que te visita, regar as plantas que se espalham; “uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito” (ABREU, 1987, p.37) “al3m do ponto”. S3o sempre composi33es, combina33es, arranjos, acordes: dissonantes porque vari3veis. Ent3o, trata-se de entender a condi33o que nos move, que nos torna, que nos faz existentes na passagem. Somente assim

un ser singular *aparece*, en cuanto la propia finitud: en el fin (o en el comienzo), en el contacto de la piel (o del coraz3n) de otro ser singular, en los confines de la *misma* singularidad que, como tal, siempre es *otra*, siempre est3 compartida, siempre est3 expuesta (NANCY, 2000, p.39, grifos do autor).

E um ser singular 3 este *corpus* ficcional que aqui atravessa, na sua proposta de tamb3m deixar passar a pot3ncia de uma singularidade, a partir da elabora33o de uma perspectiva que exp3e o sujeito e o transborda vitalmente. A partir disso, sugere-se que “uma uni3o verdadeiramente perfeita 3 aquela na qual cada um *aceita* que existam no outro grandes espa3os desconhecidos” (DELEUZE; GUATTARI 1996, p.59, *grifo meu*). 3 aquela em que o outro pode ser o “ser qualquer” ao qual se refere Giorgio Agamben, porque, como indica o fil3sofo italiano,

o amor nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (o ser-louro, pequeno, terno, coxo), mas t3o-pouco prescinde dela em nome de algo

insipidamente genérico (o amor universal): ele quer a coisa com todos os seus predicados, o ser tal qual é (AGAMBEN, 1993, p.12).

Mas “por que é tão importante escapar ao juízo? Porque o juízo instaura o universo do sonho no qual os homens se julgam ao invés de se compreender, isto é, de se compor segundo a relação que melhor lhes convém” (LINS, 2004, p.66). Por conseguinte, afirmar o devir e a experimentação em detrimento da interpretação moralizante e fixadora é criar vias de acesso para a irrupção de uma singularidade qualquer, que, por não reclamar categorias de pertença, desestabiliza a sua reiterada inclusão em identificações e contabilizações, engendrando através de seu nomadismo uma linha de fuga que aponta para formas mais livres de relacionar-se com os outros e com o mundo. Reconhecer e reconhecer-se “o ser-qualquer”, “o ser–tal”, é ser capaz de vislumbrar uma forma divergente de encontro, de escapar de julgamentos enraizados: em imagens de beleza que consumimos, em posturas banalizadas, condutas corriqueiras, em determinados papéis (familiares, profissionais, culturais, sexuais, religiosos, políticos), nos traços atributivos daquele tipo de comunidade que exige a assimilação de uma característica vinculativa que destrói o dissenso e a diversidade irrevogável de nossa condição de ser-com.

Se o “ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo” (AGAMBEN, 1993, p.11, grifo do autor) é porque não busca delimitar posições pelas quais passaria sua existência, mas experimentar a variação, as potências, o “tal” de tal composição, não no âmbito de um embate entre assimilações opositivas, mas na esteira múltipla e maleável de um poder de afetar e de ser afetado, descortinador de possíveis. Logo, como o “desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.94-95), nota-se que é por não reivindicar um lugar, sempre reintegrável (ainda que enquanto desvio) pelo complexo poder-saber, mas, ao contrário, apostar no trânsito, na dinâmica da vida em sua imprevisibilidade, que uma singularidade qualquer se torna resistente e ameaçadora: sem estratégia institucionalizada e regrada de combate, podendo, por sua vez, surgir de qualquer lado, para rizomaticamente conectar outro e outro e outro: mutante devir, que coloca em xeque formas estáticas de percepção.

O “ser qual-*quer*” quer na experimentação; é isso que o faz qualquer, é isso que o singulariza: a curvatura, a força vergada *entre* os estratos. E assim também são as resistências que atravessam os escritos arenianos e caiofernadianos, porque não são reivindicações a favor de um grupo, mas a liberação de fluxos de desejo e “o desejo nunca deve ser interpretado, é ele que experimenta” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.111). Por isso, o caráter transgressivo de seus textos ultrapassa o simples apoio às causas minoritárias ou a derrubada de um poder

institucionalizado, e, por conseguinte, aponta para a forma inusitada de resistência, mencionada por Agamben, ao considerar que

*o facto novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controlo do Estado, mas luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. O que nada tem a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, em anos recentes, várias vezes encontrou expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertença para darem a reconhecer (AGAMBEN, 1993, p.67, grifo do autor).*

No mesmo sentido, não há nas literaturas de Abreu e de Arenas, segundo observamos, a tentativa de “salvar” um lugar para o homoerotismo, por exemplo, mas de potencializar um devir minoritário, que passa pelas minorias sem alojar-se nelas. No traçado de uma subjetividade processual e cambiante é a própria disposição de categorias que se vê questionada, evitando a velha dicotomia, cujo reconhecimento do “menor” segue afirmando seu vínculo de exclusão com o padrão majoritário. Desse modo, sem ser aspecto central das obras, a estética homocultural nos escritos de Abreu e de Arenas funciona como mais um traço de mobilidade que se conecta com a visão das obras a favor de um encontro marcado de pluralidade, de heterogeneidade e que, em consequência, trata “non plus de l’accueil de l’étranger à l’intérieur d’un système qui l’annule, mais de la cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous être” (KRISTEVA, 1988, p.11).

Por outro lado, não são as críticas à determinada configuração sócio-histórica o que resiste nas literaturas analisadas, mas a sua capacidade de, a partir dessas condicionantes, reconfigurar o sensível, abrindo um novo campo de possíveis. Porque não se trata de propor um modelo de comunidade que derrube as regras de vínculo vigentes, mas de desconstruir os parâmetros de entrelaçamento, esboçando um “estar-com” que desata os laços atributivos. Aqui, “a política é uma experimentação ativa porque não sabe de antemão o que vai acontecer com uma linha” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.160) e nesse sentido se vincula ao dissenso, conforme propõe Rancière, e não à adoção a um partido, que pretende invalidar uma forma para propor outra. Por isso, o que Laura Maccioni observa nos textos de Arenas em que a aversão ao regime castrista não se faz presente também pode ser acrescentado à leitura destes, nos quais a ficção também não tem

por objeto la custodia de un sueño revolucionario entendido como superación de los males de la sociedad actual, a la que se busca reconstruir según un modelo perfeccionado y ya definido por la razón utópica, sino la exploración de la

revolución entendida como nuevo modo de soñar que desafía y excede cualquier modelo previo (MACCIONI, 2011, p.1).

Sem dúvida a posição dos escritos arenianos contra as condições de vida em Cuba, em especial depois da tomada revolucionária, é evidente e, por conseguinte, mencionada pela fortuna crítica de sua obra. Entretanto, a capacidade de resistência que veiculam não se aloja aí, mas aponta a esse povo por vir, a essa comunidade inacabada, sobre os quais viemos pensando, e que não pode situar-se no imediato porque não para de mover-se na direção intempestiva de Aion: tempo do acontecimento, da contra-efetuação, que nos faz andarilho no deserto de nossas possibilidades, que experimenta o encontro.

Do mesmo modo que o que transgride na ficção caiofernandiana é esse convite, essa exposição a tatear possíveis e a desafiar configurações para engendrar essa chance do *qualquer*, oriunda de um contágio insuspeitado; e não apenas as suas críticas à ditadura militar brasileira ou ao urbano caótico. É um com-viver dessubstancializado o que se ativa aqui, nas malhas de uma transformação afetiva, de um relacionar-se sempre outro porque sem rótulos, sem medidas, sem necessidade de um vínculo baseado em posse e identificações para acontecer, sem união fusional, mas contágio na exposição. O amor “con tal de que no sea concebido a partir del modelo político-subjetivo de la comunión en la unión, expone la inoperancia, y por consiguiente la irrealización de la comunidad” (NANCY, 2000, p.49). E “así es, así sería la amistad que descubre al desconocido que nosotros mismos somos, y el encuentro de nuestra propia soledad que precisamente no podemos ser los únicos a experimentar (BLANCHOT, 2002, p.54).

Inoperância e solidão estas que se agitam no *corpus* da presente tese, através da im/possibilidade de dizer um encontro im/possível que – rachado – faz da falência: potencial, e da distância uma via de acesso ao inesperado movimento, traçado no descaminho entre singularidades quaisquer. Para isso, a relação das obras com a morte tem uma força crucial. “No podría haber comunidad si no fuera común el acontecimiento primero y último que en cada uno deja de poder serlo (nacimiento, muerte)” (BLANCHOT, 2002, p.27). Ou seja, se compartilhamos algo é a nossa condição de poder não ser. Portanto, é no irrealizável dessa morte sempre por vir, pois não podemos experimentá-la, que se expressa uma comunidade também irrealizável: inoperante, inconfessável. Negativa, conforme a pensou Bataille, para quem, segundo Esposito: “la muerte es nuestra *común* imposibilidad de ser aquello que nos esforzamos por seguir siendo: individuos aislados” (ESPOSITO, 2003, p.197).

Logo, se “una comunidad es la presentación a sus miembros de su verdad mortal” (NANCY, 2000, p.27), é sob a marca da ausência, do irrepresentável e da expropriação, que o

conjunto se faz. Expondo o sujeito, excedendo os seus limites, o invivível afirma a vida e faz da contingência: liberdade. Por isso, a figuração da morte nos escritos de Abreu e de Arenas não está lá para simplesmente relembrar o trágico de nossa condição, mas para afirmar, a partir do reconhecimento desse término, a impropriedade que nos torna uns com os outros e que impede que sigamos acreditando na verdade eterna de um contorno fixo e essencial de rostos assimilados e assimiladores, cujo contato deforma a abertura produtiva da passagem.

Então, a resposta à pergunta “como quebrar até mesmo nosso amor para nos tornarmos, enfim, capazes de amar?” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.59), não passaria justamente por essa possibilidade aberta, inacabada e maleável de viver-juntos (à maneira de um ser-em-comum assumido como condição motriz da existência)? Uma questão que só exige a experimentação-vida? Nesse sentido, saber de que afectos somos capazes, quais são as potências que podemos potencializar ou que encontros engendrariam esse possível, é permitir-se inventar o novo, pressentir o inesperado. É reconhecer a pluralidade e a diferença como constitutivas do estar-com e acreditar que “este encuentro, esta chance, este contagio, más intenso que cualquier cordón inmunitario, es la comunidad – de aquellos que, evidentemente, sólo la tienen perdiéndola, y perdiéndose, en su mismo deflujo” (ESPOSITO, 2003, p.49).

LADO A LADO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

As (in)conclusões desse trabalho

Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da casa.

Manoel de Barros

No vislumbre de um encontro im/possível, a presente tese se moveu, buscando detectar as brechas que vazavam do desencontro delineado nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas, traçando, a partir de tal deslize, uma via de acesso à irrupção de novas sensibilidades nos contatos. Porque, desde o princípio, o que me incomodava com a leitura de seus textos, era a atmosfera pungente que compunha os referidos universos ficcionais, alertando, através do mal-estar suscitado no âmbito da recepção, sobre a necessidade de repensar os modos de existência e as formas de relação engendradas.

Desse modo, ao me deparar com o desassossego que acoitava as linhas de vida ficcionalizadas, impulsionando-as a experimentar outras potências, eu também me perguntava: como contornar o intolerável, quando este se afirma persistente, amortecendo a dinâmica da vida e limitando a riqueza de suas possibilidades? De que maneira desafiar um viver-junto excludente e superficial, incapaz de dar conta de fluxos de desejo que pedem passagem, exigindo aberturas em prol de dimensões vitais mais amplas e ativas?

Sempre acreditei na capacidade de a literatura indicar novas direções, ao deslocar concepções e agitar outras zonas perceptivas, o que de fato se efetuou com o desenrolar do presente trabalho, pois a observação das estratégias estéticas através das quais o *corpus* ficcional selecionado redobrava o diagrama de forças textualizado, fazendo circular estados inusitados do sensível, me permitiu seguir o traçado de novas cartografias e espiar diferentes paisagens existenciais e relacionais, que respondiam à dureza insuportável dos encontros com a visão de articulações afetivas mais maleáveis e tolerantes.

A postura crítica das ficções caiofernandianas e arenianas em relação às configurações contextuais vigentes no momento de produção das mesmas, já delineava a atribuição de um aspecto resistente aos seus escritos, e, somada à relação intrínseca entre vida e obra que

também se fazia visível, formava a primeira entrada a partir da qual a abertura de um novo campo de possíveis poderia começar a ser delineada. Do movimento contínuo de devir-outro permitido pelo jogo autoficcional, despontou um caminho: não residiria na experimentação-vida uma investida crucial para desterritorializar os modos de subjetivação vigentes e inventar novos contornos e coordenadas para a existência? De tal aposta nessa recriação constante não fluiria uma linha de fuga, uma chance de escapar?

Com a dimensão vital das referidas obras, que reclamava a irrupção de novas potências na esfera do viver, construindo, ao mesmo tempo, um caminho aberto às vicissitudes e às surpresas do percurso trilhado, descobriu-se que a invenção de modos de existência inéditos e configurados como se estivessem abertos à imprevisibilidade do acontecimento-vida fazia da composição de tais escritos um movimento descortinador de possíveis, pelo viés de uma procura incessante por alternativos modos de experiência. No movimento mutante de um tornar-se outro que o cruzamento entre o literário e o vivido propunha, residia o mesmo desafio de seus personagens: provar o percurso, descobrir o sabor das conexões, em novas texturas, outros contágios.

Uma vez que também me propus a buscar novos sentidos e conexões, explorando aspectos transgressivos dos escritos caiofernandianos e arenianos que pudessem indicá-los, percebi que tal dinâmica era, sim, o mote das rupturas. Por ela passava o desassossego, já a caminho de uma reconfiguração do sensível. Pois, contra o endurecimento de posições, rostos congelados, embrutecidos, carência, violência, enfim, potências destrutivas, irrespiráveis, se afirmavam subjetividades plurais e flexíveis, que resistiam aos clichês. Subjetividades múltiplas, mutantes, inquietas, desenhando no horizonte outras margens, vislumbrado novos acessos. Como nômades incansáveis, deslocando-se constantemente, perambulando em outras terras, experimentando o não provado, multiplicando os sentidos, eram os visionários que circulavam no universo ficcional de Abreu e de Arenas, em trânsito, sentindo vibrar as marcas de desestabilização que pediam passagem através de fluxos em devir, enquadráveis.

Visionários da visão das obras, cujo arranjo vital, intempestivo e imprevisível, tecido nas malhas de uma linha de vida errante, em suspense, suscitava uma via ética à escolha do caminho, dos encontros, dos afetos, na certeza da diferença constitutiva dessa variável. Disso, claro, a resistência contra toda forma de coação, de alienação, de pretensão de domínio, calcadas em moldes rígidos simuladores de uma segurança inabalável. A produção de um devir minoritário é ativada nas obras quando estas propõem, com um foco narrativo maleável, vulnerabilidade ao outro; um estar à escuta, não por acumulação e assimilação, mas por

dispersão, contágio e inventividade, para presentir novas dobras, novas sensibilidades, nesse percurso vertiginoso, incerto e múltiplo do *conviver*.

Por causa disso: o inacabamento do encontro, a abertura da visão, o não fechamento da mensagem, atualizado nas voltas que a diégese de tais escritos dá, com o intuito de prolongar a extensão e a amplitude do contato, que agora se configura sob a marca de uma comunidade por vir, inoperante e inconfessável. Nesse sentido, as rupturas com o encadeamento lógico do enunciado e a consideração da parte inatural dos acontecimentos, potencializam lacunas de reflexão que racham os eventos “incontornáveis”, impedindo sua fixação, ao abrir uma fresta através das quais é possível germinar o novo. Novas relações, novas atualizações disto que chamamos amor, amizade, compreensão, respeito, porque dizer a continuação, a busca incessante, um “talvez outra coisa”, é convidar à experimentação, ou melhor, é lembrar-nos de nossa experiência, de nosso vir a ser, do movimento contínuo que nos faz uns com os outros.

É por isso que o viés filosófico aqui utilizado se mostrou uma via de diálogo crucial com as obras e com a minha própria busca buscada nas obras. Acredito que a maneira como o *corpus* ficcional da presente tese resiste, passa sempre por este escape deslizante que aponta para além e que se abre à possibilidade da invenção, de um pensamento forçado, vergado, navegador de outras paisagens; que faz encontros e viventes, dinâmicos, processuais. Nesse sentido, a forma como os escritos de Abreu e de Arenas inserem a alteridade, me parece nitidamente perspicaz contra os microfascismos que se espalham nos lugares mais insuspeitados, gerindo relações cotidianas limitadoras, asfixiantes, e passando muitas vezes despercebido em discursos que afirmam vergonhosamente o politicamente correto.

Portanto, se os lugares nos quais se tem pensado e reclamado a diferença, muitas vezes distorcem ou permitem que aquilo que sinaliza o termo seja distorcido (supondo um grupo, uma união atributiva e, por conseguinte, excludente; ou seguindo com a suposição de que há uma propriedade que une aqueles e os separa de “mim”, mascarando “meu” preconceito), não seria porque essa visibilidade permitida pelo discurso das minorias traz em si o gérmen de uma revolução molecular que desde sempre pede passagem e que vem assumindo outras formas? Um pensar a diferença como constitutiva do ser-em-comum que as obras estudadas dão passagem?

Vislumbrar o encontro que nos contorna em devir, porque variável e cambiante, é desviar-se dos padrões, desacreditar os binarismos e, conseqüentemente liberar a potência da vida e dos contatos. É permitir o traçado de novas dobras, mais maleáveis, amplas, ativas, e viabilizar o redesenho criativo de todos os espaços irrespiráveis de opressões cotidianas que nos enclausuram e reduzem nossa possibilidade de inventar um novo caminho. Reinventar,

reinventar-se, viver. Desse movimento perpétuo não brotaria nossa única chance? Para mudar com as marcas que nos desestabilizam, compondo novas articulações necessárias. Para *conviver* com o outro, sem tentar aprisioná-lo, mas privilegiando o que pode surgir do contágio. Para deixar nascer o outro em nós, *étrangers à nous-mêmes*, caminhantes.

Logo, me lembro daquela frase citada por Caio F: “Caminante, no hay camino. Pero el camino se hace al andar” (ABREU, 2005a, p.339) e vejo o quanto essa ideia é intrínseca à composição de seus escritos e também aos de Reinaldo Arenas. Exposição e experimentação circulam nos seus textos, sendo por isso que quando a violência, a solidão, a frustração se faz, “sangrando”, causando um profundo mal-estar, se agita o pressentimento, o desejo de outra dobra, de uma nova direção, menos opressiva para os contatos. Entre andarilhos, expostos ao estranho, à errância, a uma relação de forças variável e redobrável – para os quais aponta o movimento escorregadio das obras – a possibilidade de escolher se afirma. Nessa escolha, saber-se passando, partindo, é fundamental. Frente à morte não se revela sempre a vida? Aquilo que não podemos deixar morrer; o que não podemos deixar, antes de morrer.

Então, revelando a passagem, inclusive nas voltas da enunciação que racha o enunciado para potencializar um por vir, respingos de transformação se prenunciam em perguntas: por que escolher baixas potências, incondizíveis com a intensidade fugaz da vida? Como seguir categorizando diferenças se a diferença é constitutiva da existência, e não força eliminatória, mas produtiva? Não é um despautério construir rostos e aceitar rostificações quando o que de fato nos une é a tal expropriação? De várias maneiras o *corpus* da tese abre essas lacunas de reflexão, sem fechar o percurso, evitando, assim, novos limites para a invenção, para a experimentação. Por isso é que engendra um devir-revolucionário, contagiando-nos a vislumbrar que:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos [...] É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão ao controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo (DELEUZE, 1992, p.218).

Germinar...

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector

Toda essa errância, esse pensar nômade que escorre dos escritos de Abreu e de Arenas, vazando configurações e coordenadas vigentes para afirmar a potência da vida, quando, em sobressalto, sua dinâmica se revela enfraquecida ou anulada, nos instiga a também refletir sobre a nossas maneiras de estar no mundo, considerando as modulações contemporâneas da existência, a partir das condições peculiares perante as quais vem sendo configuradas. Desde que Foucault introduziu o conceito de biopolítica para observar a passagem de um regime de soberania a um modelo disciplinar, é a própria vida em sua riqueza de possibilidades que tem sido – cada vez com mais frequência e intensidade – controlada e capturada pelo poder que, “nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar e até mesmo de criar” (PELBART, 2007, p.57). Por isso, é também da esfera vital que se elevam fluxos de resistência, conforme nos demonstrou o *corpus* ficcional, ao redobrar o diagrama de forças atualizado, buscando descortinar novas cartografias: via de acesso a uma linha de vida respirável, indomável, mutante, maleável.

Logo, se “a vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida” (DELEUZE, p.99), se mostra crucial inacabar o percurso aqui traçado e seguir questionando a possibilidade de reinventar-se e de reinventar as cartografias de nossas relações. Para isso, gostaria de retomar, de forma breve, algumas implicações atuais do biopoder sobre a vida, apontadas por Peter Pál Pelbart na excelente leitura crítica que faz dessa discussão em pauta, para, a seguir, conectá-las com uma das formas corriqueiras de expressão contemporânea, explorada por Maffesoli em *O nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Na esteira desse diálogo, é ainda o movimento descortinador de possíveis, escavado no *corpus* ficcional, que será buscado, mas inserido aqui como motor de proliferação do questionamento.

Quando Deleuze menciona, no trecho já citado, que “nos desapossaram” do mundo, sugerindo concomitantemente a necessidade de voltar a acreditar nele, está apontando para essa captura em um nível mais elementar, no âmbito dos fluxos moleculares de desejo, de

onde será preciso surgir, pela via de uma revolução também molecular, o traçado de linhas de fuga, de aberturas desterritorializantes. É que “nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder” (PELBART, 2007, p.58). Cada vez mais descentrado e produtivo, ele controla e significa os corpos em prol da existência, de forma que nos integramos a esse complexo em nome de nossa própria vida sem questionar a obstrução do movimento vital inerente a ela à medida que essa modelagem direciona o olhar impedindo a fruição dos afectos e dos encontros.

Metonímia da existência: o corpo, colonizado, se torna parte nociva a delimitar amplitudes, pois embora já não estejamos diante de “um corpo docilizado pelas instituições disciplinares [...] agora cada um de nós se submete voluntariamente a uma espécie de ascese, seguindo ora um preceito científico, ora um preceito estético” (PELBART, 2007, p.60). Centrados nos conselhos do saber e na força do espetáculo, ambos integrados às múltiplas garras do capital, sobra pouco espaço para a pergunta que o filósofo esloveno Žižek, citado por Pelbart, “retoma a São Paulo – não a cidade, mas ao santo: ‘quem está realmente vivo hoje?’” (PELBART, 2007, p.61). Pergunta crucial se não quisermos perder a vida a uma sobrevida, destas tão bem ambientadas pela frieza sombria e devoradora de grandes metrópoles, conforme nos sugere a obra de Abreu, sempre que alude à capital paulista.

Ao reconhecer que a noção agambeniana de *vida nua*, ou seja, de “vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, impotência, banalidade biológica” (PELBART, 2007, p.65), não é algo característico apenas de um estado de exceção, mas se estende ao contemporâneo, produzindo sobreviventes não só da pobreza, mas também da miséria humana enquanto vida amortecida e artificializada; Pelbart alerta para a urgência em “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade [...] na sua afectibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar” (PELBART, 2007, p.62). Na sua maleabilidade afirmativa, na liberação de suas potências.

Nisso consiste a resistência do corpo ao organismo, explorada por Artaud e por Deleuze, leitor do mesmo, que com Guattari nos convoca: “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). Porque, sendo campo de imanência do desejo, conexão de desejos, o corpo sem órgãos (CsO) substitui a interpretação pela experimentação e, por conseguinte, afirma o devir como potência criativa, resistindo à organização coativa ao retirar “justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e de subjetivações” (DELEUZE; GUATTARI 1996, p.12). Nesse sentido,

“criar para si um corpo sem órgãos é, pois, encontrar a embriaguez da ideia, a embriaguez abstinência, um devir mais vivo. Contra a consciência representativa, explorar as potências do corpo: a vida sempre faz auto-experimentação” (LINS, 2004, p.73).

É por isso que quando “o corpo não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro” (PELBART, 2007, p.62), realça-se mais uma vez a questão espinosista: o que pode um corpo? Logo, da pergunta que se mantém, porque supõe experimentação e, por sua vez, inacabamento, desponta, entre variações que se colocam em curso, o nomadismo contemporâneo, nos instigando a perguntar mais uma vez. O impulso ao deslocamento, que se espalha em consonância com o encurtamento das fronteiras cada vez mais diluídas na propagação de uma configuração global, não seria um sintoma de uma revolução molecular em circulação, de um pensar nômade, de uma articulação mais móvel da vida e dos afetos? Ou apenas estaria refletindo uma nova captura, outra investida anônima e dissimulada do poder, que capital, nos estimula a querer sempre mais aquilo que se afirma desejável?

Ainda que Deleuze vincule a dinâmica do nomadismo a uma forma de pensar, que não implica, por conseguinte, deslocamento, e Maffesoli aborde o fenômeno considerando as diversas manifestações cotidianas, não o faz sem enfatizar a potência dionisíaca que o atravessa, ponderando se: “acaso ser inquieto o perder el equilibrio no es, a fin de cuentas, lo característico de todo impulso vital?” (MAFFESOLI, 2004, p.17). No tom evasivo e cambiante subjacente às diversas modalidades de circulação contemporâneas, o referido sociólogo reconhece uma constante antropológica que se põe outra vez em circuito: contra o sedenterismo e a crença na organização e no progresso promotéico, imagem da perspectiva moderna, se afirma a embriaguez e a pulsação de Dionísio, rebentação e desmesura de um inconsciente coletivo revigorado na fluidez em voga. Por isso,

la vida errante, desde ese punto de vista, es la expresión de una relación diferente con los otros y con el mundo, menos ofensiva, más suave, algo lúdica y claro, trágica, pues se apoya en la intuición de lo efímero de las cosas, de los seres y de sus relaciones (MAFFESOLI, 2004, p.28).

Nesse sentido, se a transgressão de limites – não só geográficos, mas também culturais, afetivos, profissionais, mobilizada com frequência na atual configuração social – repercute na reintrodução de uma potência de vida intempestiva, criativa, experimental; é porque uma urgência se faz visível. Não necessariamente a do deslocamento, mas a da reivenção, a do desapareço. “Por cierto, la actitud de transgredir es invariablemente la señal más clara de una energía activa, de una fuerza vital que se opone al poder mortífero de las diversas

formas de encierro” (MAFFESOLI, 2004, p.31-32). Circulando como um *zeitgeist*, a vida errante, o nomadismo, são modulações vinculadas a essa energia, ao vitalismo da existência, e, portanto, para que a abertura, à qual o movimento detectado aponta, escave passagens no sensível e não apenas sugira a assimilada ansiedade de um novo bilhete nas mãos, é preciso vivê-lo com a velha pergunta que ele ativa: “o que pode um corpo?” A seguir: experimentar a desmesura, pôr a prova limites, tornar-se vulnerável. Vislumbrar o horizonte com os olhos em devir, certos só da transitoriedade.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

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

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

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. 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*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. Um uivo em memória de Reinaldo Arenas. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a. p.127-129.

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

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa, edições 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, 2008. 108f.

ARENAS, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

_____. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1983.

_____. *Méditations de Saint-Nazaire/ Meditaciones de Saint-Nazaire*. Edición bilingüe. Trad. de Liliane Hasson. Saint-Nazaire: ed. Arcanes/MEET, 1990.

_____. *Necesidad de libertad*. Miami: Universal, 2001.

_____. *Otra vez el mar*. Barcelona: TusQuets Editores, 2002.

_____. *Antes que anoiteça*. Trad. de Irène Cubric. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

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*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.

BALDERSTON, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

BALDERSTON, Daniel; QUIROGA, José. *Sexualidades en disputa*. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Sombras do paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

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

BARQUET, Jesús J. Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983. Entrevista com Reinaldo Arenas. In: ETTE, Ottmar (org.). *La Escritura de la Memoria*. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996. p.65-74.

BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus ediciones, 1973.

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

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

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

BÉJAR, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas*. Juegos de la escritura posmoderna. Madrid: Editorial Playor, 1987.

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

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BERTOT, Lillian. Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas. In: SÁNCHEZ, Reinaldo (org). *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Miami: Ediciones universal, 1994. p.63-76.

BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau Literária*. Porto Alegre – Vol. 01 N. 01 – jul/dez 2005. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4824/2742>. Acesso em: 24 mai. 2010.

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

_____. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n° 10, 1996.

BRAGA JR., Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 262f.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

_____. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CABRERA, Isabel Ibarra; MARQUES, Rickley L. Boarding home: literatura, revolução e exílio. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, Vol. X, n°19. Jul-Dez 2009, p. 241-257. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/1591/159113063010.pdf> Acesso em: 11ago. 2012.

CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales; (org.). *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 53-80.

CASTELLO, José. Reportagem interior. In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

CHAUI, Marilena. Ética e Violência no Brasil. *Revista Bioethikos* - Centro Universitário São Camilo, vol.5, n.4, outubro/dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.saocamilo-sp.br/novo/publicacoes/publicacoesDownload.php?ID=89&rev=b&ano=2011> Acesso em: mar 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2012.

DEBRAY, Régis. *Revolução na revolução*. São Paulo: Centro editorial Latino Americano, s/d.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

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

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

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

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

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

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

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

_____. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. Trad. de Piero Eyben. *Revista Cerrados*. Acontecimento e experiências limites. UnB, vol 1, n.33, p.229-251, 2012. Disponível em: <http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/issue/current/showToc> Acesso em out 2012.

DIAS, Sousa. Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a literatura. *Educação*. Porto Alegre/RS, ano XXX, n.2 (62), p.277-285, maio/ago. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/558/388> Acesso em mai 2014.

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

DUARTE, Lélia Parreira. Apresentação. In: _____(org). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Belo Horizonte, MG: Editora PUC Minas, 2008. p.11-16.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas*. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ETTE, Ottmar (org). *La Escritura de la Memoria*. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

FORSTER, David William. Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en la narrativa de Reinaldo Arenas. *Letras*. Curitiba. n°. 40. Editora da UFPR, 1995. p. 15-52.

_____. Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana. *Letras*. n° 22 – Literatura e Autoritarismo. UFSM, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/Michel%20Foucault%20-%20Microf%C3%ADsica%20do%20Poder.pdf>. Sabotagem, 1977. Acesso em: 21 jan 2014.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. Tecnologias de si. *Verve: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária/ Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP*. N°6, outubro 2004a.

_____. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.47-59.

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

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

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

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira, UFMG, vol.15, p.43-54, 2007. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_jg.pdf Acesso em: 13 jul. 2012.

GREEN, James. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: GREEN, James; MALUF, Sônia (orgs). *Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas*. IFCH/ AEL, vol.10, n.18/19. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2003.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

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

GUTIÉRREZ, José Ismael. *Reinaldo Arenas: entre el placer y el infierno*. Canadá: Cursack Books, 2007.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.955-987.

JESUS, André Luiz Gomes de. *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2010, 185f. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94177/jesus_alg_me_sjrp.pdf?sequen ce=1&isAllowed=y Acesso em: out 2013.

KOHUT, Karl. Arenas desde Sartre. In: PEÑA, María Teresa Miaja de la (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p. 165-170.

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.

LEENHART, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, Denílson. O entre-lugar das homoafetividades. *Ipotesi*, revista de estudos literários. Juiz de Fora, v.5, n.1, 2001. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/5-O-entre-lugar-das-homoafetividades.pdf>. Acesso em: jun 2013.

LÓPEZ, Julio César Cervantes. La polifonía en el palacio de las blanquísimas mofetas. In: PEÑA, María Teresa Miaja de la (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p.81-91.

LOURENÇO, Camila Morgana. *A experiência do conto em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. 183f.

MACCIONI, Laura. El cielo por asalto: Reinaldo Arenas y la Revolución como literatura. *La Habana Elegante*. Texas, 2011, p.1-2. Disponível em: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2011/Notas_Maccioni.html Acesso em: jun 2014.

MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MAGRI, Milena Mulatti. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, 2010. 201f.

MARTÍNEZ, Santiago Esteso. Carnaval y homoerotismo. Reinaldo Arenas: el color de los sentidos. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso internacional de la AEELH, 2005. p. 211-220. Disponível em: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11357/1/CC-78%20art%2022.pdf> Acesso em: set 2013.

MASTACHE, Emiliano. La loma del Ángel: el carnaval de la escritura. In: PEÑA, María Teresa Miaja de (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p.29- 49.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política da revolução*. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTENEGRO, Nivia; OLIVARES, Jorge. Conversación com Reinaldo Arenas. *Taller literario* (University of South California, Los Angeles), I: 2, (otoño, 1980).

MONTERROSO, Augusto. *Movimiento perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arcis, 2000.

NAZARIO, Félix Lugo. *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*. Miami: Ediciones Universal, 1995.

NORIEGA, Guillermo Núñez. Desconstruyendo la homofobia. Una lectura política del erotismo. In: *Género y Violencia*, IV Jornada de la Mujer. Hermosillo, Sonora: El Colegio de Sonora, 1997. p.71-93.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo Brasiliense, 2004.

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.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

_____. 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. pp.85-97

_____. *Vida capital – ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. Biopolítica. *Revista Sala preta*, v.7, n.7, 2007. p. 57-66. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302> Acesso em: dez 2014

PEN, Marcelo. Quem tem medo de Caio F.? In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 9-16.

PEÑA, María Teresa Miaja de. La escritura como rencuentro en *El mundo alucinante*. In: _____ (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p.51-67.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme de Assis. *Violência Urbana*. São Paulo: Publifolha, 2003.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. 162f.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Deleuze e a literatura. In: *Matraga*, nº12, 1999.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005a.

_____. *A democracia literária*. Entrevista concedida a Leneide Duarte-Plon. São Paulo: Trópico, 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl> Acesso em: abril 2014.

REIS, Livia de Freitas. Nos limites do cânone: a autobiografia feminina. In: Cânone e contextos. *Anais do V Congresso ABRALIC*, 1996, pp.309-312.

ROLNIK, Suely. Prefácio. In: GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. 1997. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf> Acesso em jun 2012.

_____. Geopolítica da cafetinagem. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em jun 2012.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/ contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

RUIZ, Martha E. Patraca. El espejo duplicado al infinito. Celestino antes del alba. In: PEÑA, María Teresa Miaja de. (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Autónoma de México, 2008. p.71-79.

SADER, Emir. *Cuba: Um Socialismo em Construção*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, Vol.20, n.1, p.65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05> Acesso em: mai 2014

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

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

TEYSSEN, Stéphanie Panichelli. *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Departamento de filología española, 2005. 665f.

TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva S. A., 1975.

VALERO, Roberto. “Ay, qué lindo tienes el pelo”. Un testimonio de los últimos tiempos de Arenas. In: ETTE, Ottmar (org). *La Escritura de la Memoria*. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996. p.29-32.

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

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.