

# *A inatualidade* de Caio Fernando Abreu

WANDERLAN ALVES\*

**RESUMO:** Neste artigo, analisam-se a enunciação e as possibilidades do dizer, assim como certo efeito de inatualidade ligado à obra literária de Caio Fernando Abreu. Esses elementos nos permitem rastrear e resgatar a potência de sentidos (embate, enfrentamento, tensão) de sua obra em relação com o tempo, para uma releitura neste início de século XXI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu; Enunciação; Inatualidade; Sobrevivência.

**ABSTRACT:** In this article, I analyze the enunciation and the possibilities of the saying, as well as a sort of currentless associated to Caio Fernando Abreu's *oeuvre*. These elements allow us to track and rescue a power of the meanings (shock, confrontation, tension) of his work in relation to time, for a rereading of his literature in the early 21th Century.

**KEYWORDS:** Caio Fernando Abreu; Enunciation; Currentless; Survival.

---

\* Departamento de Letras – Centro de Ciências Humanas e Exatas – Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – 58500-000 – Monteiro – PB – Brasil. E-mail: [alveswanderlan@yahoo.com.br](mailto:alveswanderlan@yahoo.com.br)

“Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos”

Georges Didi-Huberman – *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*

“It can be a hard history to tell, hard for the survivors who still choke up when they talk about the losses though they cannot stop telling.”

Doris Sommer – *The Work of Arte in the World: Civic Agency and Public Humanities*

Ao assinar a carta destinada a Maria Lídia Magliani e datada em 16 de agosto de 1994, na qual conta sobre seu diagnóstico de HIV positivo, Caio Fernando Abreu insere, entre parênteses, uma observação irônica: “(finalmente, um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313). O comentário é irônico em sua obviedade, ao referir-se à sua condição de portador do vírus HIV. Por sua vez, reler a obra de Caio Fernando Abreu mais de 70 anos após seu nascimento, em 12 de setembro de 1948, e mais de vinte anos após sua morte, ocorrida em 25 de fevereiro de 1996 por consequências da AIDS, implica uma relação com o tempo que talvez nos possibilite movimentos à revelia do próprio autor, capazes de apontar para sua *inatualidade*. Entram nesse jogo o tempo de sua vida, o tempo da obra e os intervalos e tempos implicados na (re)leitura de sua vida/obra que perpassa uma produção vasta, que transitou pelo conto, pelo teatro, pela crônica, pelo romance, além de uma quantidade significativa de cartas. Trata-se de um exercício de recolocação de biografemas e de ideologemas que fizeram de sua produção tanto um retrato de si quanto um retrato de sua época.

Num sentido eucrônico, a obra de CFA constitui-se num retrato não especular, mas, ainda assim, imagem difusa de sua geração e de seus vários pertencimentos: CFA foi escritor, jornalista, gay, teve experiências em comunidades alternativas, experimentou drogas e morreu vitimado pelo que, então, tinha sido nomeado de “peste gay”. Mas esse sentido de concordância de tempos (o escritor como homem de seu tempo, a obra como espelho de sua trajetória individual) costuma ser excessivamente simples quando aplicado à literatura. O mais habitual é a discordância de tempos, o autor não como expressão de sua época, mas em combate com ela, ou incompreendido por ela. E é como uma estranha discordância de tempos (porque parece repetir-se, arrastar-se até o presente deste início de século XXI, anacronicamente), que gostaríamos de ler o signo “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313). Por esta perspectiva, sua escritura não cessa de reconfigurar-se neste presente sombrio (o nosso), o que faz de sua obra um corpo, *corpus* ou *corpse* “estranho” – no sentido freudiano (FREUD, 1980), justamente porque soa familiar e não familiar ao nosso tempo. Tal possibilidade se deve a que, por mais que vejamos nela muitas aproximações com o nosso presente (tanto em termos políticos e de gênero quanto pelo niilismo), também notamos certa distância ou dessemelhança entre nosso tempo de leitor (hoje) e o de sua produção, há algumas décadas atrás. Um olhar a contrapelo de suas

circunstâncias históricas e biográficas é possível hoje porque, de certo modo, o passar do tempo acarreta, para seus textos, certo efeito de esfumaçamento que torna mais espessa a sua linguagem, à medida que a desreferencializa ou despersonaliza e a liberta das circunstâncias da gênese da própria escritura<sup>1</sup>.

Nestes tempos que nos obrigam a trazer novamente para o debate, no Brasil, imagens (visuais e conceituais) ligadas à tortura, à “higienização” social, à imposição de lugares pré-definidos para os indivíduos a partir de categorias de gênero, todas aliadas a certa ideia de Estado, o que cria uma incômoda sobreposição entre um passado e um presente violentos e sem perspectivas humanizadoras, é importante (re)ler a alcunha autoimposta por CFA de “escritor positivo” à revelia de si mesmo, provocando-lhe uma “rasura” (DERRIDA, 1973) e adotando, nisso, um olhar aparentemente ingênuo que é, no entanto, um olhar a contrapelo, jogo livre dos significantes que nos lembra de que “não há origem absoluta no sentido original” e que é a rasura (ruptura ou diferença, *diferência*) que “abre o aparecer e a significação” (DERRIDA, 1973, p. 80). Então é possível um “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313), porque *inatual*. Mas de onde é possível extrair alguma positividade da/na literatura de Caio Fernando Abreu? Ela consiste, justamente, numa cesura, um suplemento à significação e um detonador de sentidos que torna *afirmativa* a enunciação de CFA.

Em seu estudo sobre o tempo e as imagens, Georges Didi-Huberman trata da inaturalidade do alemão Carl Einstein, historiador da arte, nos seguintes termos:

Ora, a situação do presente [...] torna a obra de Carl Einstein ainda mais ilegível do que foi em sua época: voltou a ser o que ela fora no começo – uma obra essencialmente inatural. Pois o que descortina é uma escrita e um pensamento simultaneamente fulgurantes e sufocantes. Fulgurantes pelo surgimento perpétuo de fórmulas paradoxais e violentas, nunca “introduzidas” ou anunciadas, disparadas sempre como muitos outros ataques frontais. [...] Porém os golpes chovem com tanta frequência, os raios fulgurantes se sucedem num ritmo tal, que a escrita se torna sufocante, nos estrangula, nos esgota; [...] para experimentar fisicamente o estranho cansaço dessa “intensa asfixia” [...] e um movimento crítico que parece jamais poder sair de sua própria tensão, de sua própria negatividade protestadora (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 342–343)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tal questão coloca em debate o desafio às leituras de sua obra à luz dos conceitos de autobiografia e autoficção, porque nos obriga a problematizar não só a concordância entre fatos narrados e eventos histórico-biográficos, mas também as relações de homonimato e referencialidade nos escritos de CFA. Ao centrarem-se, fundamentalmente, nos enunciados, as leituras da obra de CFA pelos vieses autobiográfico ou autoficcional tendem a assumir como equivalentes ou idênticos o dizer e o dito, no texto literário, o que limita a apreensão e a distinção entre aquilo que se representa (figura de escritor, *alter* ego, personagens plasmadas de elementos que se assemelham à imagem do autor, etc.) e a fratura que marca o processo mesmo de representação (ou autorrepresentação) e suas escolhas formais. Nesse sentido, seria importante lembrar que tais leituras são, em certo sentido, um exercício de reficcionalização da obra à luz de elementos que lhe conferem um *efeito de real* (biográfico, histórico ou circunstancial), mas que, no procedimento hermenêutico, pouco se distinguem, por exemplo, da alegorização. Quanto às leituras de CFA à luz dos conceitos de autobiografia e autoficção, ver Barbosa (2009) e Gomes de Jesus (2014).

<sup>2</sup> No original: “Ahora bien, la situación del presente [...] hace a la obra de Carl Einstein aún más ilegible de lo que lo fue en su época: volvió a ser lo que ella había sido al comienzo – una obra esencialmente inatural. Pues lo que

É, pois, no horizonte de uma obra “sufocante” e marcada por uma “negatividade protestadora” que CFA figura, atualmente, como um escritor estranhamente positivo, porque *inatural*, porque intervém sobre a língua e, por essa via, abre perspectivas de atuação no mundo a partir de sua condição de escritor. No plano dos enunciados, há pouca positividade nos escritos de CFA. Um conto como “Mel & Girassóis” (ABREU, 1988) ou certos trechos do romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, por exemplo, portam estilemas que se aproximam da leveza do cinemão hollywoodiano, e nisso apresentam, de fato, clichês que beiram o gênero autoajuda. Em seu conjunto, contudo, a obra de CFA, especialmente a produção contística dos anos 1970 e 1980, flerta com a contracultura, opera uma crítica da ditadura cívico-militar de 1964-1985, assim como ironiza a falência do sonho revolucionário à esquerda e a própria incapacidade de autocrítica que tanto a esquerda quanto uma elite intelectual burguesa demonstraram, já nos anos 1980, em relação ao país, a seus rumos políticos e à pouca mudança na *ordem das coisas*.

No plano dos enunciados, portanto, resta uma perspectiva desesperançada em seus textos, que poderia ser sintetizada do seguinte modo: chegamos aos anos 1950 conscientes de nosso subdesenvolvimento – para remeter ao famoso texto de Antonio Candido (1979) – e chegávamos ao final do século subdesenvolvidos, apesar da aparência de “milagre econômico” dos anos 1970, em situação talvez só um pouco melhor do que antes (ou nem isso), e só no que se refere aos indicadores econômicos. A constatação viria, para a geração e CFA, na voz de Elis Regina, no álbum *Falso Brillhante*, de 1976: “Minha dor é perceber/ Que apesar de termos/ Feito tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos/ E vivemos/ Ainda somos os mesmos/ E vivemos/ Como os nossos pais”.

Deste modo, ao reler a obra de CFA nos colocamos ante uma espécie de *semelhança na diferença* – o tempo que passa, o passado que sobrevive no presente. O mesmo que, ao repetir-se, já é outro. Sua própria localização no sistema literário brasileiro e no discurso da crítica já é outra, visto que, nas duas últimas décadas, seus textos foram objeto de inúmeros estudos, livros e artigos, e o autor passou a integrar um circuito de temas (homossexualidade, ditadura, contracultura, HIV) que, ainda que continuem sendo porosos ou, mesmo, tabus, já estão amplamente incorporados às mais diversas esferas de discussão, seja nos espaços acadêmicos, seja na televisão ou, ainda, no cenário político<sup>3</sup>. O próprio CFA ironizaria, já ao final de sua vida e de sua carreira, a possibilidade de acolhida de sua obra por uma cultura *mainstream* com a qual a condição de soropositivo lhe acenava: “É a minha cara! E futilidade sempre foi matéria de salvação: **convenhamos que é muito moderno, muito in...**” (ABREU, 2002, p. 313 – grifo meu).

---

despliega es una escritura y un pensamiento fulgurantes y sofocantes a la vez. Fulgurantes, por el surgimiento perpetuo de fórmulas paradójales y violentas, nunca “introducidas” o preparadas, siempre asestadas como otros tantos golpes frontales. [...] Pero los golpes llueven con tanta frecuencia, los rayos fulgurantes se suceden a un tal ritmo que la escritura se vuelve sofocante, nos estrangula, nos agota; [...] para experimentar físicamente la extraña fatiga de esta “sofocación intensa” [...] y un movimiento crítico que jamás parece poder salir de su propia tensión, de su propia negatividad protestataria” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 342–343).

<sup>3</sup> No banco de dissertações e teses da Capes, aparecem 209 trabalhos que tratam de Caio Fernando Abreu, isoladamente ou em relação com outros autores, sendo 161 dissertações de mestrado e 46 teses de doutorado. No *Google Scholar*, a busca pelo termo “Caio Fernando Abreu” leva-nos a mais de 4 mil resultados. Consulta realizada em 20 de setembro de 2019.

É preciso, portanto, encontrar caminhos para que sua obra, ao ser lida à luz dessa conjuntura, potencialize o caráter provocador que tinha quando foi escrita ou publicada, entre os anos 1970 e meados dos anos 1980, basicamente. Em suma, é preciso imaginar modos de acesso à sua escritura que acionem perspectivas de leitura capazes de atravessar temporalidades do seu tempo e do nosso. É nesse sentido que a possibilidade que nos interessa sondar aqui implica ler *literalmente* o epíteto autoimposto pelo autor de “escritor positivo”, alcunha posta aqui deliberadamente fora do lugar, inatural porque sintomática de sua inscrição numa outra temporalidade (o presente deste início de século XXI).

Ler CFA hoje não é a mesma coisa que tê-lo lido no momento em que seus textos foram publicados. Mais de 30 anos após o fim da ditadura cívico-militar (1964-1985) e ante os avanços da ciência nos estudos sobre o HIV, os jovens que, neste início de século XXI, leem sua obra se deparam com imagens, lamentos, críticas e, por vezes, certo niilismo que podem soar fantasmagóricos e melancólicos. Sem negar os dramas de portadores de HIV ou de homossexuais em suas experiências particulares envolvendo aceitação, políticas públicas, homofobia, etc., é possível dizer que certa noção ligada à defesa dos discursos politicamente corretos tornou tais temas não só mais amenos, mas até *cool*, em nossa época – estão nas telenovelas, na literatura, no cinema, em seriados. Como temas e figurações, pouco surpreendem (o que não significa que não incomodem setores cuja posição anacrônica também é parte da temporalidade de nosso presente). Deste modo, ler *literalmente* a alcunha de *finalmente positivo* em CFA constitui-se num modo de promover certo estranhamento em seus textos e, então, recuperar neles a sua inaturalidade e a sua tensão com o tempo e sua situação de enunciação. É isso o que pode ser lido hoje como positivo em sua obra. Há que compreender que, nesse movimento,

diante de uma imagem, temos de, humildemente, reconhecer o seguinte: que ela provavelmente sobreviverá a nós, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem, frequentemente, mais memória e mais porvir do que o ser que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32)<sup>4</sup>.

Os motivos e temas frequentes nos escritos de CFA fazem de sua obra um estranho sintoma de época. Como lembra Didi-Huberman (2011), o sintoma é algo que aparece sempre *fora de tempo*, ou antes ou depois, como prenúncio de algo por vir ou como confirmação de algo já evidente ou em curso. Por sua vez, os textos de CFA aparentam portar *efeitos de “deciframento profético”* – a expressão é de Didi-Huberman (2011) – sobre nosso presente, razão pela qual seu anacronismo é desestabilizador, como se, parafraseando Didi-Huberman, abrisse uma dobra onde se conectam tempo e história. Lê-lo como um escritor “finalmente (e, literalmente,) positivo” implicaria, deste modo, perscrutar alternativas, proposições construtivas, perspectivas de futuro abertas em (ou por) sua obra, para além da crítica e da ruptura com seu próprio tempo mais características de sua narrativa no momento de sua publicação.

<sup>4</sup> No original: “ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32).



Poderíamos, então, ler sua obra a partir das fantasmagorias presentes em seus textos e, também, da imaginação traduzida em linguagem e entendida como “uma capacidade que define a consciência” e “um modo de relação com o mundo (coisas e fatos, mas também com os outros” (LINK, 2009, p. 69)<sup>5</sup>. Para isso, há que entender a fantasmagoria não necessariamente como imagem falsa, tal como se convencionou na esteira do marxismo. Como sabemos, uma fantasmagoria é, sempre, produto de uma imagem, signo no lugar de outra coisa, concepção reconhecida tanto no campo da história e da sociologia quanto da psicanálise. O importante, contudo, é compreender a lógica por meio da qual uma determinada fantasmagoria opera (por inversão, por alteração, a partir de uma pretensão realista, por recalque, etc.): “Não é que o imaginário funcione como máscara (algo que já se sabe, e é tão conhecido que não tem sentido deter-se nisso), mas que no imaginário se observa a potência, a força do real” (LINK, 2009, p. 61)<sup>6</sup>.

É nesse sentido que, ao indagar os escritos de CFA a partir dos modos como operam suas fantasmagorias e a imaginação, talvez nos encontremos não necessariamente com a arte (ou com o artístico) própria ou exclusivamente, mas, sim, com “figuras, fantasmas, unidades do imaginário como forças, potências ou movimentos que estão além do artístico” (LINK, 2009, p. 70-71)<sup>7</sup>. Em suma, trata-se de um campo de forças no qual atua, também, o não administrável, o Real<sup>8</sup>. Quanto a isso, sendo “impossível, como é, de ser representado, ao real, então, é preciso imaginá-lo” (LINK, 2009, p. 58)<sup>9</sup>.

Uma vez que nosso desafio é selecionar figuras, fantasmas e unidades de tensão que forcem os próprios limites do literário na escritura de CFA, situando-a, por vezes, além do artístico, torna-se fundamental considerar a enunciação como uma instância seminal para reler sua obra. A enunciação é uma das poucas categorias da linguagem ainda não exploradas pela crítica que tratou de CFA até o momento<sup>10</sup>. Concretamente, a enunciação está fora de todas as categorias de análise da língua (fonética, fonologia, morfologia, sintaxe e semântica)

---

<sup>5</sup> No original: “una capacidad que define la conciencia”; “un modo de relación con el mundo (cosas y hechos, pero también con los otros” (LINK, 2009, p. 69).

<sup>6</sup> No original: “No es que lo imaginario funcione como máscara (eso ya se sabe, y es tan sabido que no tiene sentido detenerse en ello), sino que en lo imaginario se nota la potencia, la fuerza de lo real” (LINK, 2009, p. 61).

<sup>7</sup> No original: “figuras, fantasmas, unidades de lo imaginario como fuerzas, potencias o movimientos que están más allá de lo artístico” (LINK, 2009, p. 70-71).

<sup>8</sup> Empregamos o termo, aqui, numa acepção lacaniana, tal como é utilizado por Slavoj Žižek, no âmbito do chamado materialismo lacaniano. Conforme o sintetiza Marisa Corrêa Silva, nesse sentido o “Real é o que está para além do que pode ser representado na rede do Simbolismo. Se o que chamamos realidade é um produto distorcido de nossas percepções, o Real é um excesso (*surplus*) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático. Segundo Žižek, o Real pode irromper na vida do sujeito através de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico. No momento em que isso acontece, ‘a vida perde sentido’, por assim dizer, os laços simbólicos desatam, deixando que mergulhemos no caos. O Real não pode ser dito, representado, mas pode ser indicado e um dos termos que Lacan utilizou para essa coisa que o indica é, justamente, ‘a coisa’ (*Das Ding*). Ela indica o Real indizível mas não é o Real, é externa a ele, da mesma maneira que a emissão de raios X em torno de um buraco negro invisível não é o buraco, mas o indica” (SILVA, 2009, p. 213).

<sup>9</sup> No original: “imposible como es de ser representado, a lo real, entonces, hay que imaginárselo” (LINK, 2009, p. 58).

<sup>10</sup> Esboçamos uma tentativa muito inicial dessa aproximação há alguns anos (cf. ALVES, 2009).

e está associada àquilo que se perde no momento mesmo em que se enuncia. Dela resta apenas uma espécie de rastro deixado na linguagem, marca de um sujeito e de subjetividades que estiveram ali, na língua, em discurso e em ação, e que não estão mais.

Nesse sentido, a enunciação é, na arte ou na literatura, algo que está além do (ou que não é o) artístico ou literário. Além disso, como assinala Émile Benveniste (1989), a enunciação e o enunciado são dois mundos diferentes, ainda que relacionados, e olhar para a enunciação implica modos diferentes de ver, descrever e interpretar as coisas e, neste caso, a obra, a escritura e as posições de CFA (escritor, figura pública, *alter ego* de algumas de suas personagens, etc.). Por sua vez, só é possível reconstruir a enunciação por um exercício imaginativo e, de certo modo, também, fantasmagórico. Não se trata de apelar ao subjetivismo ou de negá-lo (o que é, também, uma convenção), mas de ler vazios, lacunas, aqueles não lugares da língua e do discurso nos quais a enunciação pode ser reconfigurada e apontar para as inarticulações da língua e seus modos de dizer.

A partir dos rastros da enunciação no discurso literário, pode-se entrar em contato com uma figura fundamental à escritura de CFA, que a conecta a certa ideia de margem, de não pertencimento ou de condição periférica típica de suas personagens, especialmente em relação ao gênero, à opressão política e à doença ou, mesmo, à morte: o não-sujeito. O que faz do indivíduo um sujeito é não apenas o uso da língua, mas também a sua relação com ela e com o dizer. Se, por um lado, a língua é um sistema de regras e, como tal, impõe limites ao que se pode dizer – Barthes (1977) dirá em *Aula* que a língua é fascista, pois, em vez de impedir de dizer, ela (nos) obriga a dizer, a partir de formas e percursos previamente estabelecidos –, por outro lado, em decorrência dessa condição, o indivíduo pode ser, para a (ou na) língua, um agente ou um sujeito<sup>11</sup>. A questão, então, não é o que dizer, mas como dizer e, mesmo, o que e quando não dizer ou calar. Ao tratar da figura (ou des-figura) do não-sujeito, Alberto Moreiras a considera como

uma figura que permanece não interpelada, de fato além da interpelação, não porque a interpelação nunca a alcança, mas porque ela marca o próprio limite da interpelação. [...] é a figura que deve viver, dentro do lugar, com medo e tremor – com medo e tremor de interpelação, porque sabe que a interpelação pressagia sua morte: o instante em que sua interpelação acontece é também o instante em que

---

<sup>11</sup> Arthur Giannotti lembra-nos que, no âmbito de um determinado código de regras morais, se alguém “é responsável pelo cumprimento da regra é porque, de um lado, não está agindo automaticamente, de outro, preparou-se para tanto, aprendeu a comportar-se de modo a obedecer ao imperativo” (GIANNOTTI, 2007, p. 338), na medida em que, ao menos nas sociedades humanas, os costumes e as práticas sociais são aprendidos e não simples reflexos dos instintos. Nesse sentido, a convivência social, seja no âmbito da nação, do matrimônio, da família ou de uma sociedade qualquer na qual os membros se vinculam por um objetivo comum, supõe a observância de certas regras (às vezes, não necessária ou explicitamente ditas, como o caso da proibição ao incesto, tal como analisado pela psicanálise freudiana, por exemplo). No entanto, há sempre uma diversidade de normas e códigos éticos em relação, simultaneamente. Além disso, uma determinada regra difundida como natural e inquestionada em um determinado meio social não é, obrigatoriamente, benéfica para todos do grupo ou moralmente boa. O atendimento ou não ao conjunto de regras que organizam as relações do grupo, por sua vez, orienta-se pela condição de agente ou de sujeito assumida por seus membros. Em linhas gerais, age como um agente aquele que segue os preceitos que orientam seu universo e age como um sujeito aquele que transgredir as regras ou adota uma posição de abandono ou negatividade em relação a determinado conjunto dessas regras.

ela mesma deixa de existir. [...] [Também] é a figura que chega absolutamente, independentemente das expectativas, um visitante em vez de um convidado, um evento que pode ou não produzir medo e tremor, pode ou não produzir interpelação, mas cuja condição de possibilidade, cuja imanência é justamente um deslocamento da interpelação, um excesso dela.// Essas duas imagens são os dois lados, ou melhor, dois dos lados, de uma figura que são muitas figuras, uma figura que, justamente, não será contada como uma: a figura que eu chamaria de não-sujeito do político, já não o estrangeiro, nem inimigo nem amigo, mas um não-amigo absoluto, uma forma estranha e perturbadora de presença política na medida em que permanece, em e através de sua chegada, uma memória bruta, uma lembrança bruta daquilo que sempre tinha estado lá, além da sujeição, além do alcance, além do recuperável, nem mesmo obsceno, nem mesmo abjeto, mas simplesmente lá, uma tênue facticidade além da facticidade, um *punctum* invisível do inelutável, materialidade intratável, sempre do outro lado do pertencimento, de qualquer pertencimento (MOREIRAS, 2004, p. 2)<sup>12</sup>.

Caberia entender a facticidade, aqui, não só como aquilo que é relativo aos fatos, mas também como algo relacionado ao que é fático, por isso seu caráter simultaneamente “tênue” e “além”, uma espécie de movimento. Na relação com a linguagem, o não-sujeito convocaria, portanto, formas e movimentos da subjetividade, se não livres, mas alternativos aos regimes da significação e da ordem (da língua, do tecido social, do dizível) já amplamente codificados e normatizados, por sua própria impossibilidade de integrar-se a tais regimes. Nesse sentido, o fático não é apenas uma função da linguagem, mas um modo de relação do não-sujeito com a linguagem que, mais do que ancorar-se na língua como canal de comunicação, vincula o não-sujeito a si mesmo, ao mesmo tempo em que cria uma relação deste com o outro (pois o interlocutor é sempre necessário em qualquer operação de enunciação, mesmo que apenas de modo imaginário). Trata-se de uma experiência de enfrentamento com a língua e com as (im)possibilidades do dizer que é fundamentalmente dialógica, na medida em que põe em relação um eu e um tu. Benveniste lembra que a enunciação constitui-se num “ato de apropriação da língua que **introduz aquele que fala em sua fala**” (BENVENISTE, 1989, p. 84 – grifo meu) e que, “antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua” (BENVENISTE, 1989, p. 83).

---

<sup>12</sup> No original: “a figure that remains uninterpellated, indeed beyond interpellation, not because interpellation never reaches it, but rather because it marks the very limit of interpellation. [...] it is the figure that must live, within the place, in fear and trembling – in fear and trembling of interpellation, because it knows that interpellation spells its death: the instant its interpellation happens is also the instant where it itself ceases to exist. [...] [Also] it is the figure that absolutely arrives, regardless of expectations, a visitor rather than a guest, an event that may or may not produce fear and trembling, may or may not produce interpellation, but whose condition of possibility, whose immanence, is precisely a displacement from interpellation, an excess of it.// These two images are the two sides, or rather two of the sides, of a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the non-subject of the political, not yet the stranger, neither an enemy nor a friend, rather an absolute non-friend, an uncanny and disturbing form of political presence to the extent that it remains, in and through its arrival, a hard memory, a hard reminder of that which has always already been there, beyond subjection, beyond grasp, beyond retrieval, not even obscene, not even abjected, rather simply there, a tenuous facticity beyond facticity, an invisible *punctum* of ineluctable, intractable materiality, always on the other side of belonging, of any belonging” (MOREIRAS, 2004, p. 2).



Para além de aspectos formais da língua, o que está em questão na enunciação são atos, o que significa que mesmo a ausência formal de discurso verbal está contemplada nesse processo em que o não-sujeito *é*, ao menos *enquanto* considera as (im)possibilidades do (seu) dizer ou de dizer-se. Na enunciação, aquele que enuncia diz a si mesmo, presentifica-se, ocupa um lugar, inclusive quando se trata de expressões, categorias de indivíduos, grupos ou situações para os quais não há lugar na língua, no discurso previamente estabelecido como sendo o dizível. Tal característica torna a enunciação um dispositivo possível para que o não-sujeito ocupe, também, um lugar no mundo, ainda que precária e provisoriamente.

De fato, a referência fundamental no processo de enunciação não se dá em relação à materialidade da língua, mas ao enunciador, pois a “presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Essa situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante com sua enunciação” (BENVENISTE, 1989, p. 84). Como se sabe, Benveniste inclui em tais formas pronomes, advérbios e demais elementos dêiticos da língua, assim como verbos e tempos verbais, e poderíamos acrescentar, também, os desvios da língua (para o enunciador), por meio de não ditos, de fraturas, de certa “gagueira” através dos quais o que não se enuncia *é*, indiretamente, dito. E, na literatura, o indireto *é* fundamental, como defende Barthes (1977), pois impede, justamente, “o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade. [...] Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura” (BARTHES, 2005a, p. 4).

Na obra de CFA, há cinco marcos fundamentais de enunciação, que correspondem a certa performatividade<sup>13</sup> do próprio Caio Fernando Abreu: o primeiro se liga a uma atitude de jogo e experimentação; o segundo relaciona-se a uma atitude intimista ou existencial; o terceiro se associa a uma atitude crítica da política, da militância, da vida burguesa; o quarto vincula-se a uma atitude de denúncia ou dissidência; e, por fim, o quinto se conecta a uma atitude de responsabilidade como intelectual público<sup>14</sup>. Tais atitudes expressam modos

---

<sup>13</sup> Entendemos a performatividade, aqui, como um modo de agir na/pela linguagem. Ao colocar a linguagem em movimento, isto *é*, ao enunciar, aquele que enuncia realiza ações. John Austin (1962) classificou tais atos em três categorias fundamentais: locucionários, ilocucionários e perlocucionários, sugerindo ao final de seu trabalho, no entanto, que todo ato de linguagem *é* perlocucionário em algum nível. Por sua vez, ao compreender a performatividade à luz da filosofia da linguagem, Judith Butler (2015) concebe as relações de reconhecimento (eu-tu, eu-outro), justamente, a partir de um processo em que, na linguagem, os indivíduos se colocam em relação ao (com o) outro e ambos se colocam para o reconhecimento (pelo outro), à medida que reconhecem o outro e, por essa via, obtêm, para si, também, algum reconhecimento na linguagem.

<sup>14</sup> Em sua dissertação de mestrado, Ellen Dias (2006) estuda sistematicamente a recorrência de motivos e situações dramáticas na obra de CFA, a partir da recorrência dos temas a) repressão às liberdades individuais; b) cisão psicológica do indivíduo; c) solidão e anonimato nas grandes cidades; d) hedonismo; e e) experiência do corpo nas drogas, no sexo e na loucura. A autora identifica quatro núcleos em torno dos quais se constrói a literatura do autor, a saber: 1) núcleo intimista; 2) núcleo psicodélico-fantástico; 3) núcleo dramático; e 4) núcleo lúdico. Já em sua tese de doutorado, Dias (2010) se debruça sobre as *personae* de escritor que CFA construiu de (para) si em sua obra, associadas à projeção de uma imagem autoral que perpassa todo o seu projeto literário. Este artigo se diferencia de ambos os trabalhos de Dias (2006; 2010) por centrar-se na perspectiva da enunciação e dos enunciadores, enquanto a autora centra suas análises na recorrência formal, portanto, dos enunciados, seja em relação aos temas e motivos dramáticos, no primeiro trabalho, seja em relação à autofiguração de escritor,

de figuração de categorias individuais, em seus textos, e correspondem a “um mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira. A dificuldade é apreender este grande fenômeno, tão banal que parece se confundir com a própria língua, tão necessário que nos passa despercebido” (BENVENISTE, 1989, p. 82), pois se vincula ao dizível e ao dizer, sem necessariamente subsumir-se ao dito, ao enunciado<sup>15</sup>.

\*\*\*

No conto “O rapaz mais triste do mundo”, da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicada em 1988, Caio Fernando Abreu coloca em questão o próprio ato de narrar como elemento estruturador da narrativa, pondo em evidência o que chamamos de atitude enunciativa ligada ao jogo e à experimentação<sup>16</sup>. Esse aspecto lúdico e crítico de seu fazer literário se torna ainda mais facilmente perceptível à medida que amadurece como escritor, e se faz mais intenso naquele que foi seu último livro publicado em vida, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, em que o autor não só retoma temas e motivos recorrentes em toda sua contística, mas assume, também, uma perspectiva lúdica que se abre à experimentação formal com outras linguagens. Tal atitude já tinha aparecido, no entanto, em textos anteriores, como no conto “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)”, de *Pedras de Calcutá*, publicado em 1977.

A deflagração da dificuldade acerca de “como contar uma história” manifesta-se, em “O rapaz mais triste do mundo”, especialmente na figura do narrador e nos procedimentos associados à voz narrativa. Aqui, a enunciação convoca as instâncias internas ao próprio relato, ainda que também se ligue ao próprio autor. O narrador se vê ante o desejo e a necessidade de enfrentar e assumir a linguagem como única forma de expressão capaz de dar visibilidade às personagens da história narrada e conferir um sentido à sua existência como enunciador: “Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta” (ABREU, 1988, p. 66). O jogo e a brincadeira funcionam de modo a imprimir um ritmo (tanto ao narrador quanto às demais personagens e ao leitor) e é exatamente por meio desse ritmo de jogo que o enunciador-narrador alcança algum poder que lhe permite ser, também, ativo no universo de que faz parte.

---

no segundo. Em sua tese, a autora também lida com a noção de enunciador, entendendo-a, no entanto, como projeção de uma *persona* inscrita no texto literário como representação (centrada, portanto, no enunciado), sem ligá-la à instância da enunciação, propriamente: “É por meio das *personae* que se originam desse desdobramento, **sempre, pela via da representação**, que o escritor criou, em seus textos/discursos, a possibilidade de, simultaneamente, ver e experienciar a si mesmo no outro, ver e experienciar o outro em si mesmo” (DIAS, 2010, p. 146 – grifo meu).

<sup>15</sup> Dados os limites deste artigo, lidaremos apenas com alguns textos literários do autor, ainda que nossas hipóteses, quanto à enunciação, se estendam ao conjunto da obra de CFA, respeitando-se, no entanto, sua diversidade e a particularidade de cada texto.

<sup>16</sup> Nos parágrafos seguintes, ao tratar do marco enunciativo pautado no jogo e na experimentação, retomamos considerações anteriormente desenvolvidas em Alves (2009). Procuramos, no entanto, dar mais rigor ao tratamento da enunciação, aqui.

A fábula da narrativa em questão é trivial e se resume ao seguinte: numa noite de véspera do dia dos pais, um homem de cerca de quarenta anos, num bar, em um ambiente aberto ao álcool, às drogas e ao sexo fácil, encontra um jovem de aproximadamente vinte anos, e ficam, ambos, numa situação em que tudo pode acontecer entre eles, mas nada acontece, restando apenas expectativa. Quanto à perspectiva enunciativa, o fundamental nesse conto é que “o jogo encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 1971, p. 4). Esse entre-lugar aberto pela enunciação é imaginário, e é nele que o enunciador se entrega aos prazeres do jogo, “Se é que se trata de um jogo” (ABREU, 1988, p. 60). Trata-se, pois, da aposta num tipo de experiência. No relato, enunciador-narrador e personagens travam uma relação de permanente reconhecimento, isso “porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Agora quatro?” (ABREU, 1988, p. 62), que traz à tona os bloqueios e os impasses da linguagem e suas perturbações.

Mas o que o jogo significa para esses jogadores, no conto? Se, do ponto de vista utilitário, o jogo é supérfluo, o espaço discursivo criado no conto se apresenta como fundamental para uma posição que se opõe aos valores coercivos da linguagem e à automatização das relações entre os indivíduos. O jogo funciona como uma forma significante, porque atua de modo relativamente livre e confere mobilidade ao enunciador (aqui, identificado ao narrador e ao autor). Tal posição frente aos condicionamentos da linguagem manifesta o desejo de interrupção da vida cotidiana banalizada, de que as duas personagens do conto são exemplos. O jogo se oferece como possibilidade de certa “experiência”, que, nesse caso, é também de ordem estética e supõe os impasses do enunciador com a língua, no exercício de narrar. É por isso que é fundamental o movimento enunciativo que se organiza nos limites do narrado e do comentado, nesse conto.

A narrativa, enquanto atitude comunicativa, incide, principalmente, em formas verbais perfectivas, cuja principal característica é referir-se a ações tidas como certas, passadas e concluídas. Já o comentário, por sua vez, se estrutura no presente, não só por tomar o fato com proximidade, mas por permitir a sua problematização. Porém, entre assumir uma posição subjetiva, a partir de um eu-aqui-agora, ou colocar-se de longe, ele-lá-então, produz-se um apagamento desses limites em “O rapaz mais triste do mundo”. Todas essas perturbações da linguagem justificam a opção pela oscilação entre contar e comentar, praticamente ao mesmo tempo. Ao fugir do perfectivo, a perspectiva enunciativa se posiciona contra a concepção de um mundo ficcional fechado e acabado, hostil a experiências significativas, mesmo que ameaçadoras. Problematiza-se, deste modo, a situação do enunciador em relação ao dizer, o que o impele (e à instância autoral) à experiência com novas formas de exprimir-se – o jogo é uma delas. Para o enunciador, “o que eu disser, como eu, será verdade. Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro” (ABREU, 1988, p. 67).

\*\*\*

Diferente da anterior em sua configuração, a atitude enunciativa intimista ou existencial pode ser sondada em “Linda, uma história horrível”, conto que abre a coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicada em 1988. Esse é um dos primeiros textos de CFA em que certo campo semântico ligado à AIDS e à condição de soropositivo do protagonista apresenta-se quase explicitamente. A personagem, que poderia ser lida como um *alter ego* de CFA, viaja até o interior para visitar a mãe, e as cenas fundamentais do relato transcorrem durante o encontro dos dois, à noite, logo após sua chegada. No âmbito da história narrada, porém, (quase) nada se explicita. Os diálogos entre o filho e a mãe são evasivos – perguntam-se pela vida um do outro, retomam lembranças entrecortadas. Fica a sugestão, porém, de que o protagonista almejaria contar à mãe que é soropositivo, mas não o faz. Sua condição é “denunciada”, no plano diegético, pelas associações entre a condição decrépita de Linda, a velha cachorra de sua mãe, e as manchas na pele do protagonista – possíveis sarcomas de Kaposi – que se deixam ver quando, pouco antes de ir dormir, ele se olha no espelho com o corpo parcialmente despido. Não nos interessa, aqui, retomar a representação já amplamente explorada das metáforas da AIDS, no relato, mas a opção escritural de calar, em vez de *fazer dizer* a condição de soropositivo do protagonista. A perspectiva narrativa, cuja focalização centra-se no narrador onisciente neutro, poderia dizer essa soropositividade, mas não o faz. O protagonista, por sua vez, também não:

– Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada. – Muito mais magro.  
– É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada. – E a barba, três dias.  
– Perdeu cabelo, meu filho.  
É a idade. Quase quarenta anos. – Apagou o cigarro. Tossiu.  
– E essa tosse de cachorro?  
– Cigarro, mãe. Poluição.  
Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: *é agora, nesta contramão*. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo (ABREU, 1988, p. 18).

Como se nota, pouco se fala concretamente, no fragmento. Aquilo que cada um verbaliza quase se limita a manter aberta uma via de comunicação. Mais do que a impossibilidade de dizer-se soropositivo (interpretação quase transparente, para o relato em questão), gostaríamos de ler, aqui, um calar deliberado. Se a língua obriga a dizer (BARTHES, 1977), e, ao enunciar, o sujeito se apropria da língua, mas ela também se apropria dele (impondo-lhe limites àquilo que ele pode dizer), o que se nota em “Linda, uma história horrível” é a opção por calar-se, uma desapropriação da língua. Num contexto em que assumir-se soropositivo também está atrelado a incorporar uma série de máculas sociais (“a peste gay”, “gay degenerado”, “imoral”), calar-se, neste conto, supõe, por parte do protagonista, mas também do narrador e da própria instância autoral, respeitar (ou conferir) o direito de não inscrever-se em nenhum desses rótulos predeterminados que podem enclausurar ou aprisionar o protagonista soropositivo. Trata-se, como se nota, de uma opção intimista

situada, também, no plano da intimidade (o tema, o ambiente e o conflito dramático são privados), que mitiga a negatividade associada, na imaginação pública, ao portador de HIV e lhe permite enunciar-se a si em vez de anunciar sua doença.

Entre o filho e a mãe se estabelece uma relação de cumplicidade, nenhum dos dois diz muito sobre si mesmos, e a troca de olhares, assim como as poucas palavras que falam, projetam um contato, um campo de relações e de afeto. Se há uma fratura entre o dizer e o dito, nesse conto, também há um exercício no qual, ao colocar-se diante um do outro, as personagens oferecem-se para o reconhecimento mútuo (BUTLER, 2015) – dois corpos postos numa relação de afecção na qual estão em jogo a vida, a idade e a doença. Porém os rótulos são deixados de lado. A enunciação intimista confere ao relato certa potência de afirmação da humanidade das personagens e instaura uma perspectiva ética para a narrativa. Tais escolhas tanto podem ser associadas às personagens (que não se interpelam, que não forcem um ao outro a dizer nada), quanto ao próprio escritor, que evita a asserção como modo de dizer aparentemente neutro no qual, entretanto, se comunica uma certeza que parece destituída de locutor e, deste modo, obtém imediatamente ares de verdade. Enquanto ato de enunciação, ao calar-se, o enunciador (e aqui pensamos na instância autoral) desobriga sua personagem-protagonista de *assumir-se* soropositivo, salvando-lhe o direito à intimidade e a não converter-se em objeto de curiosidade ou de interpelação e rotulação pelos outros.

\*\*\*

O terceiro marco de enunciação presente na obra de CFA é aquele que poderíamos associar a uma atitude de crítica da política, da militância e da vida burguesa. Não estamos nos referindo aqui a temas ou motivos dramáticos, por mais que tal perspectiva enunciativa possa estar presente em relatos que tematizam essas questões, também. Um exemplo desse movimento de interrogação pela enunciação está em “Os sobreviventes”, conto de *Morangos mofados*, coletânea originalmente publicada em 1982. No relato, duas personagens (um homem e uma mulher) fazem uma dura avaliação crítica de suas trajetórias como intelectuais progressistas, que correspondem, também, à trajetória de uma geração que, segundo as personagens, tentou tudo (filosofias, revolução socialista, experiências em comunidades alternativas, homoerotismo, etc.), mas nunca abriu mão, de fato, dos valores burgueses. Diz a mulher, no conto: “não tenho nada contra decadentes, não tenho nada contra qualquer coisa que soe a: uma tentativa” (ABREU, 1995, p. 19). E logo em seguida:

ah não me venha com essas histórias de atraçoamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz (ABREU, 1995, p. 19).

A oralidade, que é um traço fundamental da linguagem nesse conto, constitui-se, também, numa marca evidente da enunciação posta em primeiro plano. Obviamente, no texto escrito enuncia o escritor, que escreve, assim como enunciam as personagens, que



falam. O fundamental, porém, em “Os sobreviventes”, é o recurso a um agora que se constitui em núcleo do ato de enunciação. O relato começa com uma ironia em relação à possibilidade de uma das personagens viajar para a Ásia (Sri Lanka), o que também poderia ser lido como uma fuga, uma nova “tentativa”, e isso instaura o conflito dramático fundamental que as leva a situarem-se uma diante da outra, mas, principalmente, diante do tempo. Por um lado, seus discursos constituem-se em uma espécie de verdade testemunhal muito problemática, que procura inscrever seu passado como críticos, militantes de esquerda, indivíduos dissidentes em seu presente. Por outro lado, seu discurso soa insossamente pedagógico – como todo testemunho (LINK, 2009).

Mais do que fazerem uma autocrítica, no plano global do relato, como texto que é destinado aos leitores, “Os sobreviventes” se constitui numa afronta a uma elite intelectual (não necessariamente econômica, mas, em geral, de classe média) que precisa ser confrontada consigo mesma para admitir que seus membros, apesar de conferirem-se ares muito modernos, progressistas e críticos do sistema político-econômico e social, não passavam de “bons-intelectuais-pequeno-burgueses” (ABREU, 2009, p. 18) e, se se quiser, membros de uma parcela letrada<sup>17</sup> da sociedade que nunca esteve, de fato, disposta a abrir mão de seus privilégios para promover qualquer revolução capaz de alterar a rigidez e as hierarquias constitutivas da sociedade brasileira. Nesse sentido, trata-se de uma atitude enunciativa crítica da própria posição da “juventude pensante” à qual as personagens se ligam. O caráter positivo (e meio extremo) de tal perspectiva está, justamente, na opção por uma espécie de “invasão”, uma perspectiva enunciativa que não está preocupada em pertencer a um grupo ou a uma classe. Parafraseando Moreiras (2004), trata-se de um fluxo que chega por *invasão, não por convite*: o tom do relato é ácido. Aliás, as personagens vomitam juntas, “os dois abraçados, fragmentos azedos sobre as línguas misturadas” (ABREU, 1995, p. 21). A atitude é positiva justamente porque interrompe um fluxo e um estado de coisas ligado à intelectualidade (burguesa ou não) e sua crítica pautada na imaginação da catástrofe, portadora de ares *ennui* e *splenn*, melancólica e imobilizada, incapaz de encontrar perspectivas de futuro<sup>18</sup>.

Ao potencializar uma crítica da imaginação da catástrofe ligada às mazelas do período histórico de sua juventude, a perspectiva enunciativa do relato abre uma possibilidade de

---

<sup>17</sup> Pensamos, aqui, no conhecido sintagma “cidade letrada”, formulado por Ángel Rama (1984) para referir-se à participação das elites intelectuais latino-americanas, historicamente vinculadas à política, às letras e ao pensamento crítico, mas restritas, em sua constituição e em suas ações, ao universo das grandes cidades e a certa homogeneidade ou continuidade (de classe, etnia e gênero, ainda que não seja o propósito de Rama estender-se por estas duas últimas categorias em sua discussão).

<sup>18</sup> Lendo os ensaios de Susan Sontag, Daniel Link chama de imaginação da catástrofe um conjunto de imagens, fantasmas e fantasmagorias associadas à crise do humanismo e ao horror legado pelas experiências das guerras mundiais, no século XX: “A imaginação humanista considera o tempo como uma continuidade entre passado, presente e futuro. Talvez seja isso o que hoje se impõe a nós como algo impossível (queixas benjaminianas e hosbsawnianas diante da perda das tradições). Então, deparamo-nos com posições do tipo *no future* (não há futuro). Nihilismo, depressão, melancolia, unidades da imaginação da catástrofe” (LINK, 2009, p. 650). No original: “La imaginación humanista considera al tiempo como una continuidad entre pasado, presente y futuro. Tal vez sea eso lo que hoy se nos impone como imposible (quejas benjaminianas y hosbsawnianas ante la pérdida de las tradiciones). Entonces, nos encontramos con posiciones del tipo *no future* (no hay futuro). Nihilismo, depresión, melancolía, unidades de la imaginación de la catástrofe” (LINK, 2009, p. 650).

recuperação da experiência que “supõe *ao mesmo tempo* um ato de despojamento (da vivência como ato anterior ao discurso, dos pseudo-saberes que a cultura industrial impõe no lugar da experiência e, também, um ato de encarnação” (LINK, 2009, p. 108-109 – grifos do autor)<sup>19</sup>. A experiência deixa de vincular-se a um passado (melancólico) para (re)configurar-se no presente, na enunciação das personagens. Deste modo, a “experiência não é anterior ao ato de discurso em que se constitui (a narração), assim como o sujeito também não pode ser anterior ao processo mesmo de subjetivação e dessubjetivação (ascese) do qual paradoxalmente depende” (LINK, 2009, p. 109)<sup>20</sup>. O relato pode ser lido, portanto, como um ponto de partida, não mais preso a um passado (catastrófico), e sim aberto à experiência do presente, apontando para um futuro, pois está centrado na tensão entre as escolhas que ambas as personagens fizeram e o que elas podem fazer a partir de agora. Tendo em vista que “o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o ‘agora’ e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo” (BENVENISTE, 1989, p. 85), cabe às personagens imprimir à própria fala uma inflexão pessoal (enunciativa) que lhes proporcione uma experiência com o tempo que é, também, uma experiência com a própria linguagem, que resulta em subjetividade e desautomatização.

\*\*\*

A atitude enunciativa dissidente, por sua vez, caracteriza-se por uma posição de denúncia e diferencia-se da anterior porque nesta há uma relação de interrogação coletiva ligada a ideais políticos e intelectuais e à falência de um sonho, como se nota na perspectiva amarga das personagens de “Os sobreviventes”, ao passo que na enunciação dissidente o que se coloca em questão são os limites do diálogo (possível) com o outro e suas consequências (por vezes, violentas e brutais) para os indivíduos. Trata-se de uma relação fantasmática que coloca em primeiro plano o fantasma como

o não-sujeito (e, por isso mesmo, o político), aquilo que fica de fora como resto da classe (ou o que existia antes da classe). A classe é o dispositivo de interpelação, o fantasma é seu resto (tênue facticidade, materialidade intratável além do pertencimento). [...] o fantasma espera (LINK, 2009, p. 12)<sup>21</sup>.

Na obra de CFA, essa relação é fantasmática, também, porque pode relacionar-se, em algum nível, à própria experiência física e aos fantasmas do autor. É o que se nota em contos como “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá*, e em “Terça-feira gorda”,

<sup>19</sup> No original: “supone al mismo tiempo un acto de despojamiento (de la vivencia como acto previo al discurso, de los seudosaberes que impone la cultura industrial en el lugar de la experiencia y, también, un acto de encarnación” (LINK, 2009, p. 108-109).

<sup>20</sup> No original: “experiencia no es previa al acto de discurso en el que se constituye (la narración), como tampoco puede ser previo el sujeto al proceso mismo de subjetivación y de desubjetivación (ascesis) del que paradójicamente depende” (LINK, 2009, p. 109).

<sup>21</sup> No original: “el no-sujeto (y, por eso mismo, lo político), lo que queda fuera como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (ténue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia). [...] el fantasma espera” (LINK, 2009, p. 12).

de *Morangos mofados*. Ambos os relatos tematizam a violência brutal (tortura, no primeiro; linchamento motivado por homofobia, no segundo) e instauram uma tensão ancorada no limite do diálogo, ou melhor, no limite que torna impossível o diálogo. Em “Garopaba mon amour”, a língua, como norma, está diretamente vinculada ao torturador, que ordena, imperativo, e ameaça:

- Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?
- Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Eu não me importo mais (ABREU, 1977, p. 87).

A postura da vítima, no entanto, desorienta a trajetória da língua que ordena (fascista, homofóbica e misógina). Não se trata de enaltecer a resistência à tortura nem de projetar heroísmos idealizados – não há beleza alguma em nada que se relacione à tortura –, mas de observar que da impossibilidade do diálogo (o torturador nega-se a reconhecer no outro um igual, procurando convertê-lo em mero receptáculo da violência física e verbal) emerge uma espécie de ação discursiva frágil, mas poderosa, porque obriga à aproximação entre torturado e torturador e une-os por uma fratura moral. Enquanto, para o torturador, a personagem-vítima é abjeta (é isso que diz a língua que a interpela), as negações da vítima fazem do torturador um homem abjeto, o que aponta para sua dessubjetivação, seu esvaziamento como sujeito, indivíduo reduzido a agente de um regime opressor (regime político, mas também regime ético). Ainda que o torturado não consiga escapar fisicamente da tortura, ao passar do monólogo interior à análise mental que, por vezes, beira o fluxo de consciência (ligado à dor e ao delírio), cria-se, no relato, um fosso entre sua subjetividade e a banalização da tortura na perspectiva do agressor:

- Repete comigo: eu sou um veado imundo.
- Não.
- (Tapa no ouvido direito.)
- Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
- Não.
- (Tapa no ouvido esquerdo.)
- **Repete comigo: eu sou um filho da puta.**
- **Não.**
- (Soco no estômago.) (ABREU, 1977, p. 88).

O confronto das duas perspectivas em relação ao código da tortura instaura a enunciação do relato (do escritor, portanto) no âmbito do limite do diálogo, também. “Garopaba mon amour” é um conto sobre o mal, sobre o flerte da literatura com o mal e sobre até que ponto a imaginação criativa pode lidar com o mal no plano da representação. Quanto a isso, poderíamos pensá-lo, também, no contexto de uma imaginação *pop*<sup>22</sup>, a qual

<sup>22</sup> “Oposições do tipo: só há presente, e tanto o passado quanto o futuro são ilusões. É a imaginação *pop*” (LINK, 2009, p. 67). No original: “Oposiciones del tipo: solo hay presente y tanto pasado como futuro son ilusiones. Es

explora o horror da tortura e de tantos outros crimes bárbaros (ligados a ditaduras ou não) e que está relacionada tanto ao mercado quanto ao teor pedagógico inerente às narrativas de caráter testemunhal que denunciam tais crimes. A dissidência, por sua vez, no que se refere à enunciação, está associada a uma recusa inegociável à aceitação de quaisquer regimes normatizadores (do Estado, da sociedade civil, da língua posta a serviço do fascismo). Em geral, no entanto, os indivíduos envolvidos nas situações dramáticas pagam um alto preço por essa recusa, como em “Terça-feira gorda”, no qual, durante o carnaval (e, portanto, supostamente num contexto de liberação), dois homens são agredidos na praia (um deles é linchado) em razão de sua aproximação erótica:

Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, disse. E fomos saindo colados pelo meio do salão, a purpurina no meio dos gritos./ Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar (ABREU, 1995, p. 52).

Assim como em “Garopaba mon amour”, a língua é o que obriga a dizer, na cena em questão. As personagens são interpeladas pela sua sexualidade. Os dois rapazes não têm outra opção senão inscrever-se na categoria que os demais lhes impõem (veados, bichas, ai-ai). À medida que a situação discursiva se torna maniqueísta, o lugar para os dois jovens vai ficando mais restrito, até que não há mais lugar para eles:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou o espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 1995, p. 53).

O desfecho aberto (não fica claro se o rapaz que ficara caído morre, ainda que tal sugestão precise ser considerada) associado à cena final do crime de ódio coloca em discussão, nesse conto, uma estranha forma da presença política, parafraseando Moreiras (2004), aquele resto fantasmático (LINK, 2009) que acusa que está ali, corpo ferido, ensanguentado, espécie de discurso mudo, que se nega a desaparecer. Apesar da sugestão de que se trata de uma cena ruidosa, o narrador-protagonista mantém seu discurso pautado no diálogo com o parceiro ou no diálogo com o leitor (quando narra, numa perspectiva por detrás (POUILLON, 1974)), mas nunca com os agressores. A dissidência irrompe não só pela tensão e o choque abruptos entre agressores e vítimas, mas também pela cesura que se imprime no discurso: não há língua comum com os agressores, não há diálogo possível nesse horizonte, pois os dois rapazes são, para os demais, “um não-amigo absoluto” (MOREIRAS, 2004, p. 2)<sup>23</sup> e não sujeitos da política e da língua.

---

la imaginación pop” (LINK, 2009, p. 67).

<sup>23</sup> No original: “an absolute non-friend” (MOREIRAS, 2004, p. 2).

Nos dois contos, instaura-se uma quebra entre o *dever dizer* e o *poder dizer* que não oferece possibilidades de reconhecimento fora da dicotomia entre dominante/dominado ou agressor/vítima. Trata-se de uma perspectiva enunciativa *inatual*, que transtorna, pois, a linguagem das vítimas e dos narradores, em “Garopaba mon amour” e em “Terça-feira gorda”, não funcionando como mero meio de expressão de um pensamento, e sim como único reduto para o não-sujeito. Não por coincidência, naquele conto, o torturado insiste na negação (e, indiretamente, na afirmação de si por meio da negação), enquanto neste, na cena final os dois rapazes agredidos apenas se olham, mas já não (se) falam. A língua (que oprime, agride e tortura) é obliquamente substituída pelo discurso mínimo dos corpos (na afirmação de si ou em sua expressão de dor). A proposição é indireta, porém clara: não é possível dialogar com fascistas. As opções são poucas, mas o diálogo não é uma delas<sup>24</sup>.

\*\*\*

Nas perspectivas enunciativas anteriores, o caráter *inatual* da escritura de CFA por vezes aparece alinhado à esfera propositiva, como abertura de uma reflexão que pode ser observada a partir de um desvio da análise do enunciado para a enunciação. Decorre, também, de um distanciamento do tempo da obra e de um exercício de escavação de sua policronia. Há, porém, uma atitude enunciativa associada ao intelectual público que é *inatual* de outro modo, por estar relacionada ao diagnóstico de CFA como portador de HIV. Ainda que não haja uma relação determinista entre cada uma das posições enunciativas observadas na obra do escritor e uma época em particular, esta se relaciona umbilicalmente à última época de vida do autor. Talvez por isso ela seja mais visível em algumas cartas e crônicas.

Diagnosticado entre o final de julho e o início de agosto de 1994, CFA escreverá poucos textos de ficção até sua morte, em 1996. Apesar disso, escreve várias cartas e publica algumas crônicas em jornais. A já referida carta a Maria Lídia Magliani é muito representativa da

---

<sup>24</sup> Tal sugestão presente no âmbito enunciativo se coaduna a posicionamentos do próprio CFA. Note-se, por exemplo, sua última intervenção no programa *Roda Viva* de 1 de julho de 1991, transmitido pela TV Cultura, no qual a entrevistada era a escritora Rachel de Queiroz, que CFA via como uma apoiadora do golpe militar de 1964 – a autora admite ter apoiado o governo militar de Castelo Branco, mas nega ter apoiado os rumos que a ditadura toma a partir do AI-5:

*Caio Fernando Abreu*: Quero falar uma última coisa. Estou me sentindo muito constrangido de estar aqui.

*Rachel de Queiroz*: Por quê?

*Caio Fernando Abreu*: É a última coisa, não vou me tornar constrangedor. Por várias coisas que você falou, concluo que você colaborou para coisas muito negativas nesse país, no meu ponto de vista. Compreendo que todos nós somos humanos, erramos, nos equivocamos e tal, mas estou me sentindo extremamente constrangido de estar na posição de render homenagem a um tipo de ideologia que profundamente desprezo.

*Jorge Escosteguy*: Caio, você tem que fazer perguntas, e não render homenagem, desculpe.

*Caio Fernando Abreu*: Está certo.

*Jorge Escosteguy*: A entrevistada é a escritora Rachel de Queiroz.

*Caio Fernando Abreu*: Só queria dizer isto: não tenho mais perguntas a fazer. Minha participação se encerra aqui.

*Rachel de Queiroz*: Gostaria de responder a você que nós estamos num país democrático, eu respeito as suas posições e espero que você respeite as minhas.

*Caio Fernando Abreu*: **Respeito, tanto que me calo.** (Transcrição integral da transmissão disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel\\_de\\_queiroz\\_1991.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm). Acesso em 20 de setembro de 2019 – grifo meu).



atitude propositiva do autor, nos últimos anos de vida. Mas também é paradoxal, pois nela se vislumbra uma enunciação que é mais positiva (sem qualquer trocadilho) na intimidade do que na vida pública. Após relatar o diagnóstico e as oscilações emocionais iniciais a Magliani, CFA não só passa a lidar tranquilamente como o tema da própria doença, na carta, mas também começa, concretamente, a fazer planos: “Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuzza, Hervé Guibert, Cyrill Collard” (MORICONI, 2002, p. 312). Na carta, cujo contexto discursivo deixa mais clara a relação entre um eu e um tu e, portanto, aproxima o ato de enunciação da conversa, CFA mostra-se leve e, principalmente, adota uma postura de intelectual público que se diferencia de seus escritos anteriores, em que a crítica política está presente, porém a figura do autor, quando aparece, se vale de recursos do literário para travestir-se de literariedade (*alter egos*, autoficção, alegorias). Já ao final da referida carta, ele observa: “Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino” (MORICONI, 2002, p. 313). Apesar do tom levemente sentimental (“vírus assassino”) e, inclusive, melodramático (“véu da hipocrisia”), o que se destaca no fragmento é um sentimento de responsabilidade e altruísmo (“**ajudar** a tirar o véu da hipocrisia que encobre este vírus”).

Se compararmos sua atitude com aquela do narrador e do protagonista do conto “Linda, uma história horrível”, veremos que elas parecem situar-se em polos opostos, ainda que se relacionem a uma mesma problemática: dizer-se soropositivo. Enquanto a liberdade de não dizer, no conto, constitui-se numa postura ética do narrador e do autor, que preserva a intimidade da personagem, aqui tal condição figura como mais um atributo de CFA, como outro qualquer (magro, calvo, etc.). Talvez porque, como CFA diz na carta, “nunca pensei ou *sempre* pensei” (MORICONI, 2002, p. 311) na possibilidade de ser diagnosticado portador do HIV e em tudo o que isso significa para sua geração, sua posição passa a ser a do indivíduo que, ao menos nesta carta, assume a condição do moribundo sem rancor e, por isso, lê o tabu, a mácula, não mais como algo a ser escondido. Inscreve-se deliberadamente no campo da doença, reivindica-a, de certo modo (“**quero** ajudar a tirar o véu da hipocrisia”). Enquanto, nos textos anteriores, o fantasma da doença atormenta um indivíduo (geralmente uma personagem), aqui ele vincula um eu e um nós, integra uma coletividade que tem direito a voz, e é essa voz que ele reivindica quando se propõe ajudar a desmitificar o HIV e a AIDS, em meados dos anos 1990.

A atitude positiva demonstrada nessa carta, porém, é paradoxal. Nas três crônicas que publicaria enquanto esteve internado no hospital Emílio Ribas, intituladas “Carta para além do muro” (depois rebatizada de “Primeira carta para além do muro”), “Segunda carta para além dos muros” e “Terceira Carta para além dos muros”, nas quais trata do tema da AIDS e desenvolve temas e motivos que já apareciam na carta a Magliani, o processo de relacionar-se com a língua e de apoderar-se dela para dizer-se publicamente portador do HIV é mais complexo do que tinha sido na carta. Comparemos o início da carta com o início da primeira das crônicas:

Magli querida:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece + chique...)” (MORICONI, 2002, p. 311).

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer (ABREU, 2014, p. 74).

A objetividade da carta, cuja situação enunciativa é mais abertamente íntima, se vê esfumada na crônica. A nomeação é substituída por uma indeterminação ou um dizer indireto (“**estou com AIDS**”; “**Alguma coisa** aconteceu comigo”). É somente na terceira crônica que CFA nomeia sua doença e se revela soropositivo: “Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo” (ABREU, 2014, p. 78). É como se fosse necessário, para o autor, um enfrentamento com a língua (e a escrita) que o habilitasse a dizer publicamente algo que estabeleceria um antes e um depois: “Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo” (ABREU, 2014, p. 78). Dizer-se HIV positivo e, ao mesmo tempo, driblar as distorções ligadas à AIDS na imaginação pública requeria novas vias de acesso à língua, saberes indiretos ou, inclusive, o recurso à anotação (BARTHES, 2005a). Não por acaso, o relato do diagnóstico na terceira crônica é quase uma cópia exata de trechos da carta a Magliani. Intervalo, anotação e circunstância que emergem como princípios da escritura e de uma subjetividade.

Sua enunciação, nas crônicas, confunde-se um pouco com a voz entrecortada, está pautada nos desvios (fala de escrita, de arte, de artistas, mas também fala da “coisa estranha”). Deste modo, inscreve-se na “história dos homossexuais, simultaneamente, como vítimas e como vanguarda da invenção” (SOMMER, 2014, p. 62)<sup>25</sup> vinculada à doença e à escrita literária, entre o final dos anos 1980 e o início da década de 1990. Para dizer-se pela via indireta da escritura, procura no desvio, no indireto da escritura, um suplemento para lidar com o Real irrepresentável. Seu dizer torna-se, ao mesmo tempo, vinculado a uma circunstância e espécie de anotação que figura como “vontade de obra” (BARTHES, 2005b). Tal desvio para a escritura é paradoxal, pois sugere que agora a relação com a doença não é apenas de representação, mas de experiência e de experimento que requer a mobilização de uma linguagem capaz de dizer a si e dizer de si. A enunciação se coloca, então, à disposição da comunicação de um pensamento e de uma relação com o mundo: “A vida grita. E a luta continua” (ABREU, 2014, p. 79), dirá ao final da última das três crônicas. O tom sensível, porém, não abre mão da reivindicação de uma voz de artista. Sua posição em relação à AIDS se aproxima, nesse contexto, dos movimentos que ocorreram nos EUA entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 contra o silêncio do Estado e a indiferença da sociedade em

<sup>25</sup> No original: “history of homosexuals as both victims and the vanguard of invention” (SOMMER, 2014, p. 62).

relação à comunidade de portadores de HIV, em sua maioria homossexuais. Doris Sommer comenta, a respeito de tais movimentos, que

O protagonista do ACT UP é um coletivo livre, formado sobretudo por ativistas das artes que lutaram contra a epidemia de Aids. Sabiamente anônimos, seus ativistas teriam tido vida curta, se cada artista tivesse recebido crédito por um trabalho brilhante no ambiente corporativo homofóbico e triunfante no final dos anos 80 e início dos anos 90. [...] o ACT UP se protegeu da perseguição com uma “primeira pessoa do plural” (SOMMER, 2014, p. 61)<sup>26</sup>.

Sommer observa que, mesmo quando se trata de trabalhos artísticos liderados por um indivíduo, o que predomina nos atos do ACT UP<sup>27</sup>, nesse período, é certa noção de coletividade que transita do eu ao nós, e vice-versa, que se configura como responsabilidade e como uma espécie de *coralidade*. Nesse sentido, o CFA-enunciador se identifica às minorias e às expressões *queer* que, na época, formam tanto as vítimas quanto a vanguarda da “invenção” ou da escritura em relação à AIDS (SOMMER, 2014), no campo da arte. No Brasil, CFA é um dos primeiros escritores a tematizar a questão em sua obra e provavelmente o primeiro a declarar-se publicamente soropositivo. Essa conexão da arte (e dos artistas) com os movimentos sociais corresponde às “intervenções de artes que não desistem” (SOMMER, 2014, p. 64)<sup>28</sup>.

Nesse sentido, a opção por dizer-se homossexual e soropositivo passa por uma múltipla inscrição na marginalidade (artista, gay, contaminado), ao mesmo tempo em que aponta para a emergência de uma atitude não conformista com a tendência à condenação dos homossexuais e portadores de HIV a guetos ou ao silenciamento social ou institucional (pelo Estado, por exemplo). Sua condição de artista passa a alinhar-se, portanto, a certa expectativa em relação à capacidade da escritura de atuar como alternativa de mudança no/do tecido social – pode parecer estranho à trajetória de CFA, mas neste marco enunciativo é possível admitir que a escritura aparece atrelada a uma *função* social. Como observa Sommer, isso se deve a que uma “interpretação humanística expande o impacto da arte” (SOMMER, 2014, p. 64)<sup>29</sup>. E a condição de figura pública do autor é o que lhe permite tentar promover tal expansão e colocar o tema da AIDS como pauta de debate público.

Haveria, nisso, inclusive, certa contradição em relação à desconfiança anterior de CFA acerca das possibilidades de ação por meio da arte (“Os sobreviventes” é um conto sugestivo a esse respeito). Entretanto, ante o diagnóstico emerge uma conduta que entende que é preciso lutar contra a indiferença e, nesse contexto, dizer-se soropositivo pode ser algo necessário

<sup>26</sup> No original: “The protagonist of ACT UP is a loose collective of mostly arts activists who fought the AIDS epidemic. Wisely anonymous, their activists would have been short-lived if each artist had taken credit for brilliant work in the homophobic and triumphant corporatist environment at the late 1980s and early 1990s. [...] ACT UP protected itself from persecution with a “first person plural” (SOMMER, 2014, p. 61).

<sup>27</sup> ACT UP, em inglês, é uma expressão que indica a adoção de um comportamento rebelde, avesso àquilo que se espera.

<sup>28</sup> No original: “arts interventions that don’t give up” (SOMMER, 2014, p. 64).

<sup>29</sup> No original: “humanistic interpretation expands art’s impact” (SOMMER, 2014, p. 64).

para levar o tema a um debate ampliado, não mais restrito à comunidade gay ou às equipes médicas. Apesar de sua postura distinguir-se das ações dos ACT UP estadunidenses, pois CFA se limita à análise e à divulgação do debate sobre a AIDS, enquanto nos EUA surge um movimento de ação civil associado à arte (performances, instalações, murais, etc.) que visa a promover ações concretas, como a redução do preço de medicamentos e atendimento aos portadores de HIV apoiado pelo Estado, a posição de CFA e o modo como opera a sua “possibilidade de dizer” deixam claro que, mais do que escrever para afrontar reacionários ou a classe média, sua atitude atende, agora, à necessidade de confrontar, também, os progressistas e de provocá-los a agir (aproximando-se, quanto a isso, do marco enunciativo pautado na crítica do tecido social, que vimos acima).

Nesse sentido, sua enunciação passa a compreender uma relação transitiva eu-nós que se constitui, também, numa via para narrar e para imaginar novos modos de lidar com a AIDS, assim como novas possibilidades de vida para indivíduos soropositivos. A experiência retorna, então, “como o lugar de uma transformação do ‘eu’ [...], o testemunho como espaço do *não construído*” (LINK, 2009, p. 110)<sup>30</sup> e, portanto, como imaginação, como abertura para um presente com expectativas de futuro.

\*\*\*

Os cinco marcos enunciativos da obra de CFA constituem uma espécie de suplemento da linguagem, uma espécie de desconfiança em relação às operações de nomeação e categorização, por meio dos quais o enunciador (personagem, narrador ou autor, segundo o caso) lida com os limites e as imposições da língua como sistema regulador do discurso e da ordem que relaciona os indivíduos no mundo. A enunciação funciona, deste modo, como alternativa ou possibilidade para neutralizar *a língua que obriga a dizer*. Trata-se, portanto, daquilo que poderíamos chamar de um “dispositivo CFA” ou “gênero CFA”, que é construído a partir do deslocamento e da suplementariedade *para o* ou *do* não-sujeito, que foge a situações de exemplaridade e, nesse sentido, foge ao gênero e às suas leis, no sentido em que o conceito é tratado por Jacques Derrida (1980).

Ao instalar a possibilidade do dizer, personagens, narrador e a própria instância autoral colocam-se no “campo sem limite de uma escritura mais geral” (DERRIDA, 1980, p. 9)<sup>31</sup>. O campo da subjetividade se abre, nesse sentido, porque já “não pertence a nenhum gênero nem a nenhuma classe. A marca de pertencimento não pertence. Pertencer sem pertencer, e o ‘sem’ que relaciona o pertencimento ao não pertencimento não aparece senão no tempo sem tempo de um abrir e fechar de olhos (DERRIDA, 1980, p. 10)<sup>32</sup> tão efêmero quanto a própria enunciação, ato irrepetível que coloca o enunciador (sujeito ou não-sujeito) em relação com o outro.

---

<sup>30</sup> No original: “como el lugar de una transformación del ‘yo’ [...]; el testimonio como espacio de lo *no construido*” (LINK, 2009, p. 110).

<sup>31</sup> No original: “campo sin límite de una escritura más general” (DERRIDA, 1980, p. 9).

<sup>32</sup> No original: “no pertenece a ningún género ni a ninguna clase. La marca de pertenencia no pertenece. Pertener sin pertenecer y el ‘sin’ que relaciona la pertenencia a la no pertenencia no aparece sino en el tiempo sin tiempo de un abrir y cerrar de ojos” (DERRIDA, 1980, p. 10).

Nesse sentido, é possível identificar em CFA um desvio para o não-sujeito, contaminados, gays, derrotados, torturados, enfim, categorias para as quais a língua (do Estado, da medicina, da política, da opinião pública), como as instituições, não prevê espaços de liberdade ou de subjetividade nem o direito de dizer-se. Frente aos limites da lei da língua, o CFA–enunciador opta pela lei da desordem, da contaminação da língua com a fala e o dizer. Ante as imposições da lei, a subjetividade daqueles cuja própria condição de sujeito fora negada é resgata justamente ali onde a lei titubeia em sua relação com o mundo (a partir do gênero, da escritura), ali onde a língua (e a lei) é apenas possibilidade dependente da enunciação e de uma relação (real ou imaginária) com o parceiro individual ou coletivo.

ALVES, W. The Outdatedness of Caio Fernando Abreu. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 44-68, 2020. ISSN 2177–3807.

## Referências

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ALVES, W. O contista é um jogador: uma leitura do conto “O rapaz mais triste do mundo”, de Caio Fernando Abreu. *Norte@mentos*, v. 2, n. 3, p. 262-278, 2009. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/842/594>. Acesso em: 20 set. 2019.

ARFUCH, L. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BARBOSA, N. L. *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072009-172856/pt-br.php>. Acesso em: 20 set. 2019.

BARTHES, R. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.



BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [1977].

BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica, 2015.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, C. F. (Org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343–362.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.

DERRIDA, J. La ley del género (La loi du Genre). Trad. Ariel Schettini (*ad hoc*). (exemplar xerocopiado). Originalmente publicado em: *Glyph*. n. 7, p. 176-201, 1980.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2006. Dissertação (Mestrado em Letras – Literaturas em Língua Portuguesa). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=33823](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=33823). Acesso em: 20 set. 2019.

DIAS, E. M. S. *Pentimento: o álbum de retratos das personae do escritor Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=172637](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172637). Acesso em: 20 set. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. 3. ed. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

FREUD, S. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Edição Standard). v. VII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 215–223.

GIANNOTTI, J. A. Moralidade pública e moralidade privada. In: NOVAES, A. (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 336–345.

GOMES DE JESUS, A. *Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert*. São José do Rio Preto: 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/31-08-2015/000844087.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: \_\_\_\_\_. *Homo ludens*. São Paulo: EDUSP, 1971, p. 3-31.

LINK, D. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). *The Bible And Critical Theory*, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.

MORICONI, I. (Org.) *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Edusp, 1974.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

SILVA, M. C. Materialismo lacaniano. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 211–216.

SOMMER, D. *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Durham: Duke University Press, 2014.

Recebido em: 18 dez. 2019

Aceito em: 25 fev. 2020