A CRÍTICA LITERÁRIA COMO CRÍTICA POLÍTICA DA IDENTIDADE E DA REPRESENTAÇÃO: LEITURAS DE CAIO FERNANDO ABREU

LITERARY CRITICISM AS POLITICAL CRITICISM OF IDENTITY AND REPRESENTATION: READINGS OF CAIO FERNANDO ABREU

Elisabete Borges Agra[1]

Luciano Barbosa Justino[2]

RESUMO: Nosso objetivo é refletir sobre a articulação entre crítica e política, tendo como foco de análise leituras da obra de Caio Fernando Abreu numa perspectiva homoerótica. Compreendemos a crítica homoerótica como uma crítica necessariamente política, no melhor sentido da expressão, porque coloca a literatura num espaço de luta por direito à diferença e à alteridade. Contudo, ao lermos a fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu encontramos uma conformação simples do homoerotismo à identidade e à representação, sem que essas sejam objetos de problematização. Entendemos, e este é o fim último deste artigo, que uma crítica que tenha como princípio o direito à diferença e à alteridade num espaço de luta que não pode nunca ser negligenciado,não deve se conformar a repetir essencialismos identitários e representacionais. É sobre a armadilha da identidade e da representação na crítica de Caio Fernando Abreu de que tratamos aqui, propondo um outro modo de entrada e da saída na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Homoerotismo; Identidade e representação; Caio Fernando Abreu.

1. Por uma ética política da crítica ante a identidade e a representação

Ao articular o pensamento da literatura a questões relacionadas à identidade, gênero, geração e etnia, a crítica literária torna indissociável uma leitura crítica das obras como leitura política. Em outras palavras, ao abordar o texto literário com especial interesse para as questões homoeróticas, a crítica literária reconhece a heterogeneidade das relações de gênero, problematizando assim, a base heterossexual imperante nas relações de ordem sexual e, por extensão, na prática da própria crítica. Ela pressupõe a atividade de leitura literária num espaço de disputa que envolve não só a demanda cultural ou simbólica, mas, sobretudo, as conecta ao direito à diferença e à alteridade.

Ao adotar uma perspectiva minoritária de multiplicidade de gênero, considerando todas as formas de sexualidade, a crítica contribui para fraturar os discursos hegemônicos, uma vez que abre possibilidades para novos entendimentos e novas reflexões acerca das construções

[1] Doutora em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba e Docente do Instituto Federal do Sertão de Pernambuco. Email: elisabeteagra@hotmail.com

[2] Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco e Docente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba e Pesquisador do CNPq. Email: lucianobjustino@hotmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 10, n. 18, p. 26-41, ago. 2016. Recebido em: 20 maio 2016. Aceito em: 14 jul. 2016.

literárias contemporâneas, com isso, ela faz eclodir mudanças nas representações destes grupos. Afinal, a autoria e o protagonismo das narrativas estiveram sempre a cargo da matriz heterossexual girando em torno do homem branco. É mérito dessa crítica também refletir que as relações afetivas heterossexuais, que compõem grande parte do cenário da literatura, são aceitas como verdadeiras e legítimas, e não se questiona a origem sexual de seus escritores, enquanto que as relações homoafetivas eram vistas sempre sob a forma do escândalo ou da subalternização.

As contribuições das pesquisas que envolvem o homoerotismo serviram para um alargamento dos estudos de textos literários, porque trouxeram ao cerne da discussão a possibilidade de uma leitura apurada do texto literário em sua interface com os estudos de gênero, evidenciando as condições dos personagens para além da chave hetero normativa ao interpretar a maneira como eles autenticam a alteridade e a diferença. Isso posto, a crítica se transforma num espaço de produção de subjetividade, de luta por cidadania de gênero, de novas formas de enlace parental. Contudo, como nos alerta Denilson Lopes, as questões da sexualidade não podem ser reduzidas "à alienação e ao enrustimento", pois

> Pensar a sexualidade e a afetividade implica discutir formas de adesão a projetos coletivos e temas que transitem para o conjunto da sociedade civil, como a tentativa de militantes brasileiros de incluir mais decisivamente o preconceito contra homossexuais no espectro da luta por direitos humanos fundamentais, dentro de uma sociedade mais justa para todos (LOPES, 2002, p. 29).

Como Lopes compreende, a interface entre a literatura e os estudos de gênero deve evitar as armadilhas políticas do sectarismo identitário excludente, que tende tirar o personagem de um armário e colocar em outro. A crítica deve ter em mente que a sexualidade tem que estar necessariamente articulada a seus foras, a uma multiplicidade de produção de subjetividade que se tem no gênero um de seus fundamentos, não pode ser reduzida a ele, exige-se antes se pensar a relação entre literatura e sexualidade como potência e devir.

Para nós parece cada vez mais claro que a perspectiva de gênero na literatura só pode surtir o efeito político verdadeiramente democrático se vier acompanhada de uma problematização da identidade e da representação, pois estas tendem a aprisionar os devires da produção de subjetividade e sua multiplicidade nas chaves dominantes da cultura, no mais das vezes invertendo os termos, dando protagonismo às vítimas, tratadas sempre como vítimas e só como vítimas, sem questionar a própria lógica da vitimização.

Um devir-gay, chamemos provisoriamente assim, precisa evitar a armadilha da articulação identidade/autoria/representação do tipo: "algo precisa ser dito a respeito de Caio Fernando Abreu para que compreendamos o processo de configuração homoerótica na sua ficção: a elaboração de sua própria vida como uma obra de arte pessoal determina sua prática de escrever" (NETO, 2011, p. 101), pois nesta arena, a do devir da multiplicidade gay, nem ficção nem autoria nem identidade nem representação podem ser pensados monologicamente, como algo facilmente disponível que não precise, assim como o próprio debate sobre gênero, de novos aportes, novas entradas e novas saídas, na medida em que identidade e representação são, nas palavras de Maurizio Lazzarato, "a sujeição social [que] nos dota de uma subjetividade, atribuindo a nós uma identidade, um sexo, um corpo, uma profissão, uma nacionalidade e assim por diante. Em respostas às necessidades da divisão social do trabalho, ela fabrica sujeitos individuados, sua consciência, representações e comportamento" (LAZZARATO, 2014, p. 17).

A crítica tem que lidar, assim, com a incômoda e sub-reptícia articulação entre identidade sexual e interpretação, uma vez que se tenha desvendado o segredo da condição sexual de um autor, de um personagem, de certa cartografia da obra, pode daí depreender uma chave interpretativa que ao fim e ao cabo acaba por reafirmar movimentos de sentidos que, embora difiram no modo de tratar dos discursos dominantes, os referenda enquanto método de encontro com as verdades e mentiras da obra, mantendo intacta a estrutura de produção do sentido, sobredeterminada pela identidade e pela representação.

Nossa contribuição neste dossiê, "Representação da homoafetividade na narrativa latino-americana contemporânea", tem como principal objetivo compreender que uma leitura crítica da diferença de gênero na literatura tem que passar por uma crítica política da representação e da identidade, pois entendemos que manter intacta a representação e a identidade é fazer passar, como sugeriu certa vez Félix Guattari, o diverso na chave mestra do idêntico.

A fascinante obra de Caio Fernando Abreu o demonstra à mancheia. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Callegari conta que

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

> *Triângulo das águas,* o livro que pouca gente entendeu (CALLEGARI, 2008, p. 97).

Sem levar em conta as muitas deambulações dos signos, o crítico arrisca negligenciar que sua suposta unidade está inserida em zonas fronteiriças de resistência ao próprio significado e a suas significações correntes. Como nos alerta Giroux: "a administração da diversidade é precisamente um meio de preservar e fortificar as relações de poder baseadas em classe, gênero e raça, de fato, e que tal disciplinamento da diversidade é uma estratégia para um controle mais exaustivo que define um grupo como uma comunidade" (GIROUX, 2003, p, 79).

Sob este aspecto, a crítica torna-se tão classificatória e estigmatizante quanto às abordagens que quer questionar, pois privilegia a denotação, a referência e o descritivo, em função dos quais o devir do diverso e do múltiplo se perde no mesmo travestido de diferença. Transforma-se numa crítica que, excessivamente classificatória, em muitos aspectos essencializante, assume o discurso nominalizador, que reduz a obra a uma visão reificada da diferença. No caso das leituras de Caio Fernando Abreu, personagens sempre solitários, amargurados, perdedores, são tratados de tal sorte que o tema da solidão e da amargura, as relações amorosas mal sucedidas sugerem ser exclusiva do universo homoerótico, quando na verdade deve-se questionar a própria solidão e a amargura como temas definidores da análise.

A ética da crítica tem que ter em mente, sempre, que os movimentos de sentido "intencionais" ou não da obra devem ser objetos de problematização. Cremos que a ética da crítica tem que levar em conta, sobretudo, os chistes da enunciação no enunciado, aquele dizer que vaza o dito e o multiplica. Sob este aspecto a crítica deve traduzir os rastros da escritura, toda crítica deve ser crítica de rastros, pra evidenciar menos os temas e mais como eles operam, como a sociedade se apodera deles para transformá-los em referências que conduzirão à normatização. Essa ética, nesse sentido, deve observar que a literatura semiotiza modos de subjetivação em processo ininterrupto de territorialização e desterritorialização, processos que se conformam às projeções identitárias, mas que num mesmo lance constroem pontos de fuga de toda identificação apriorística, catalizando operadores da existência humana suscetíveis de persistência e mutação. É urgente compreender que a identidade sexual não é um construto instintivo "da verdade pré-discursiva da carne, mas um efeito de reinscrição das práticas de gênero no Corpo" (PRECIADO, 2014, p. 84).

Se for pretensão da crítica quebrar a ideia da maquinaria heterossexual que estigmatiza a identidade homossexual como antinatural, anormal e desprezível em prol da estabilidade das práticas de produção daquilo que a sociedade considera natural em se tratando de gênero, faz-

se necessário “pensar o sexo como uma tecnologia biopolítica, como uma contrateoria que propõe uma identificação das tecnologias de resistência, uma vez que o “gênero não é simplesmente performativo é, antes de tudo, protético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos” (PRECIADO, 2014, p.29), por isso a identidade sexual precisa articular-se às práticas contrassexuais como possibilidades de uma ruptura radical no que se refere ao sistema sexo e gênero dominantes, para além de todo nominalismo e de toda reterritorialização que mantém intacta a estrutura ideológica de gênero.

Convém sempre ter em mente que as identidades são produzidas por jogos discursivos e todo processo de escrita, seja ele literário ou não, é maquínico, pois está inserido numa série complexa de agenciamentos coletivos, em redes de contatos com outras tanto máquinas de produção de verdades e de identificações. Agenciamento é premissa de nunca se estar só, pois agenciar é “fazer uma leitura do social desde o desejo, fazer a passagem do desejo ao político, nos quadros dos modos de subjetivação” (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p. 16). A crítica, neste aspecto, tem um papel fundamental no contexto sócio-político-cultural, pois precisa desenvolver uma linguagem de possibilidades dentro de um discurso de “esperança antecipatória” e não “compensatória” (GIROUX, 2003. p.45).

Nesta perspectiva, para o crítico literário o importante é observar além da linearidade da obra, é seguir, como afirma Ginzburg: “por linhas quebradas em vez de contínuas; por meio de falsas largadas, correções, esquecimentos, redescobertas; graças a filtros e esquemas que ofuscam e fazem ver ao mesmo tempo” (GINZBURG, 1989. p. 111). Assim, o ato interpretativo requer exame minucioso dos pormenores mais negligenciáveis da obra: “O conhecedor da arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG. 1989. p. 144-145).

O crítico deve partir de uma incômoda pergunta: sendo a identidade e a representação o “visível” e o “escrevível”, que imperceptível a obra indicia? Ou, o que dá no mesmo, que não dito ela agencia?

Se o crítico não pode observar o conjunto de uma obra com olhos de um leigo, no entanto, numa “proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais reveladores” (GINZBURG, 1989, p. 149) em que tudo importa, é essencial analisar aquilo que a-significa, pormenores considerados sem importância ou triviais, características imperceptíveis, infinitesimais, silêncios que são os rastros da produção de subjetividade em sua singularidade, pois se “o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo,

um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta" (GINZBURG. 1989. p. 33).

Interpretar um texto literário equivale a "liberar seu inconsciente político" (CEVASCO, 2008. p.18) fazendo emergir a tensão da força disruptiva das construções imaginárias, perturbar as estruturas conceituais e libertar os conceitos de suas clausuras ao colocá-los numa incessante vigília crítica diante da pretensão de verdade que todo conceito carrega, dentre os quais os de maior uso corrente toda vez que se tem como foco um texto minoritário, são os conceitos de identidade e de representação.

O que se pretendemos, neste sentido, é a derrocada das certezas do cogito e eclosão dos devires, que na literatura difere das lembranças, dos sonhos e consequentemente, do fantasma do eu. O tempo presente não permite mais buscar o que está por trás da linguagem, mas tudo aquilo que ela carrega, sem subterfúgios. As palavras fluem em sua impessoalidade para dar conta de uma produção de subjetividade nova, radicalmente singularizante. A linguagem literária escapa à representação, ela é paratópica à identidade, pois sempre se esquiva e provoca a dispersão do sujeito individuado e de suas identificações apriorísticas.

2. A crítica como devir: leitura de Caio Fernando Abreu

Muitas narrativas de CFA são marcadas por uma problematização dos significados, das designações, dos processos de tradução, nelas a linguagem afronta "o outro lado de seu limite", para lembrar a expressão de Gilles Deleuze em outro contexto (2011, p. 33).

Em "Uma história de borboletas", por exemplo, o conto trata da "boa saúde mental" dos protagonistas, mesmo que eles acabem no hospício tirando borboletas do cabelo:

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

> uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar (ABREU, 1996, p. 75).

A produção de subjetividade dessas personagens não está submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a qualquer identidade apriorística, seja do sujeito sadio ou louco, ela acontece nas bordas de qualquer identificação simples.

Quem é André para os outros? Quem é o companheiro de André para os outros? Os outros são aqueles que cumprem seus deveres, suas formalidades, suas semióticas significantes. Quanto a André e o companheiro nem eles mesmos sabem quem são. Estão envolvidos numa conexão rizomática ligada pelas borboletas que apenas as cores definirão suas subjetividades, além do tempo e do espaço. Essas subjetividades se constituem da subversão à hierarquização das categorias humanas estáveis. Uma leitura identitária se perguntaria, André e o companheiro são, de fato, loucos? Mas tal pergunta não é pertinente na lógica de sentido do conto.

Na conferência "Estética da singularidade na pós-modernidade", Frederic Jameson salienta que a subjetividade, na pós-modernidade, como espaço em detrimento do tempo enquanto memória está reduzida ao presente sob a "lógica do efêmero", e esse efêmero é encontrado na obra de arte pós-moderna, e conclui: "com essa onipresença do presente, não podemos mais imaginar o futuro, resta ao corpo resistindo à exaustão da cultura burguesa" (JAMESON, 2014, p. 42).

Essa discussão acerca do eterno tempo "espacializado" que os sujeitos da pós-modernidade vivenciam é o ponto de partida para que Jameson posicione seu conceito de subjetividade em tempos pós-modernos. Para ele a esquizofrenia como perda da consciência de tempo, através da sensação de se viver em um eterno presente, é a grande metáfora da subjetividade na modernidade tardia. Neste sentido, a subjetividade é um efeito das articulações às quais o pensamento e as ideias estão submetidos.

Não há lugar para se pensar a subjetividade como razão, pensamento e representação do sujeito, ela se constitui num espaço ininterrupto de negociações de toda ordem, dentre elas, mas não as únicas ou as principais, a identidade e a representação. No conto, os personagens agem quebrando toda e qualquer expectativa que uma relação causal entre vida e ato pudesse supor. Suas ações são imprevistas, laterais, não pressupostas:

> Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício. As palavras são muito traiçoeiras. Para dizer a verdade, não optei propriamente. Apenas: 1º.) eu

> tinha pouquíssimo dinheiro e André menos ainda, isto é, nada, pois deixara de trabalhar desde que as borboletas começaram a nascer entre seus cabelos; 2º.) uma clínica custa dinheiro e um hospício é de graça. Além disso, esses lugares como aquele que vi no cinema ou na televisão ficam muito retirados — na Suíça, acho —, e eu não poderia visitá-lo com tanta frequência como gostaria. O hospício fica aqui perto. Então, depois desses esclarecimentos, repito: optei pelo hospício (ABREU, 1996, p. 68).

A produção de subjetividade se constitui como um conjunto de crenças e enunciados maquínicos que se modificam conforme as articulações que agenciam e com as quais operam, por isso que quando André e o seu companheiro optam pelo hospício estão entrando na máquina-hospício, e apesar de se colorarem diante da opção: "Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício repito: optei pelo hospício" (ABREU, 1996, p. 68) o fazem para encontrar um ponto de fuga da previsibilidade causal da identidade e da representação. O próprio hospício é indefinível na medida em que sobre ele paira uma nebulosidade que embota a diferença entre o dentro e o fora.

Nessa perspectiva, esses sujeitos são duração e singularidades, pois são constituídos a partir dos agenciamentos de enunciação que o próprio espaço e o tempo lhes oferecem. Mesmo que este espaço esteja composto por "um jogo de signos convencionais" (BOUGNOUX, 1994, p. 67), regulado pelo código vigente, percebe-se que atrelado a essas singularidades-duração desses protagonistas está o conceito de um mundo "híbrido", em que sujeito e objeto se acoplam agenciando vários elementos. É nesse *intermezzo*, que é o hospício, onde se instaura o universo de possibilidades de singularização, no qual os limites entre sujeito e objeto, antes, se constituem como produção em contínuo processo de vir a ser.

A máquina subjetiva hospício promove nos personagens a correlação entre expressão e conteúdo, sem que haja descrição ou representação, mas um movimento de intervenção. São, portanto, duas faces inseparáveis de singularidades antes e depois do hospício. Mesmo que a sociedade contemporânea produza subjetividades associadas aos dispositivos do capital, é sempre possível resistir a esses modos de subjetivação; não há um aprisionamento absoluto, nenhum um dispositivo, identitário ou representacional a priori pode dar conta do devir da produção de subjetividade posta em cena por "Uma história de borboletas", antes só estruturas ambivalentes, barrocas, conseguem exprimir este inexprimível da singularidade:

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

> muito sábio, para ser franco. Completamente insano, mas extremamente sábio (ABREU, 1996, p. 69).

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

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

Em suma, o olhar é um modo de recusa dos "modelos de codificação preestabelecidos; modos de manipulação e de telecomando. Recusá-los é construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular" (GUATTARI; ROLNIK, 1986. p. 17). O olhar de André nega a produção da subjetividade capitalística por trazer grandes possibilidades de desvio e singularização. Ao atrever-se a singularizar-se, o personagem constrói pontos de fuga, não obstante carregue consigo a aguda consciência dos órgãos de controle social.

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

Os protagonistas sabem que para vivenciar seus modos de sensibilidade e suas relações de alteridade precisam escapar à territorialidade das clausuras do mesmo. Os enfermeiros, funcionários e médicos, bem como tudo que os identificam, como: "aquele monte de papéis assinados e cheios de x nos quadradinhos onde estava escrito solteiro, masculino, branco" (ABREU, 1996, p. 70), trazem à tona as metáforas da institucionalização dos papéis sociais, ou, nas palavras de André: "Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais" (ABREU, 1996, p. 70). Seus processos de produção de subjetividade são interligados aos sistemas de identificação modelizantes. Eles ocupam aquele espaço onde os loucos são individualidades serializadas, porque normatizada em torno de uma identidade-estigma.

A aguda problematização disso no conto faz os protagonistas produzirem pequenos deslocamentos, variações, muitas vezes, imperceptíveis:

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

Eles estão sempre, ou têm sempre consciência de, um mundo fora, rizomático, em devir de universos que não permitem a estabilização das subjetividades num *a priori* dado de antemão. A diversidade de acontecimentos na máquina-hospício, cuja metonímia política, política sim, é a presença das borboletas, "engajam" os protagonistas num contínuo de reconfiguração. Nesse contexto, se é possível falar de identidade, elas serão necessariamente precárias e incertas, provisórias e contextuais, táticas e itinerantes, pois se fundamentam num devir de singularização.

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

A bifurcação do olhar de André que, supostamente, separa os dois mundos, não separa o personagem do mundo de dentro do mundo de fora, promove, sim, uma espécie de movimento de dobra resultante em nova singularidade, uma vez o mundo de dentro se realiza através da ação interna que culmina na percepção do mundo lá fora do personagem. Nesse sentido, não existe um mundo-dobra-mestre claramente identificável e representável, mas mundos-dobras de acontecimentos singulares, planos de existência infinitamente redobrados, dobras emergindo em movimentos sinuosos diferíveis: "os olhos dele piscaram por um momento e voltaram daquele mundo para onde André havia se mudado sem deixar endereço. E me olharam os olhos dele. Não para uma coisa minha que nem eu mesmo via" (ABREU, 1996, p. 69).

Esse passar continuamente de um mundo a outro é o que promove a não separação em partes de partes, no entanto se dividem em dobras cada vez mais ínfimas, conservando sempre um elo de coesão. Quando o personagem atravessa mundos do mundo - "Já não era mais de

tardezinha quando apareceu a primeira borboleta negra. No mesmo momento em que meu indicador e polegar tocaram suas asinhas viscosas, meu estômago contraiu-se violentamente, gritei e quebrei o objeto mais próximo" (ABREU, 1996, p. 73) – arrisca-se no caos-mundo da diferença, "apareceu a primeira borboleta negra" (ABREU, 1996, p. 73).

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

A este funcionamento de redobramento do Fora; da palavra com tantos e tantos reinos, a essa reflexão da força do fora sobre si mesma, capaz de produzir um interior, não no que diz respeito a outra coisa que o fora, mas o interior do fora, Deleuze denomina de "dobra" ou "dobramento". A totalidade da dobra produz um interior que foge do fora e se desenvolve na não relação entre o dizível e o visível. É disso que são constituídas as personagens deste conto: da dimensão de si; da subjetivação de si, quando fogem dos domínios de seus próprios enunciados proporcionando ao leitor não uma interpretação, mas as experimentações possíveis de viagens leiturescas indiciárias.

Entender essas singularidades como "dobra barroca" é compreender que elas se constituem como agrupamento, agregação e agenciamento da diferença e da alteridade, não redutíveis à identidade e à representação, sem, contudo também deixar de pressupô-los, na medida em que partem da construção do sujeito num espaço coletivo, social em toda sua amplitude, de diversas formações discursivas que se segmentarizam por todos os lados e em todas as direções. Os objetos, os seres e os acontecimentos são sempre moventes, as identidades estão postos sempre num contexto de nomadismo.

O narrador produz pontos de fuga aos dispositivos subjetivantes, identitários e representacionais, criam novas cartografias a partir de um processo de singularização resistente. A resistência se encontra, sobretudo, como meio de recortar um território escritural e transpor suas fronteiras, "transpor a afasia no fragmento, a anorexia no segmento, a hipocondria na música e na cor, passar do psicológico ou do psicótico ao linguístico" (DELEUZE. 2011. p. 19).

Enfim, a narrativa é a escrita que se abre ao enunciado, conquista a superfície, no entanto se sustenta dos rastros escriturais quando evoca e invoca as minoridades – os loucos -,

convertendo-se assim, numa enunciação coletiva. Os personagens são capazes de produzir uma subjetividade singular, cuja utopia é construir outros mundos do mundo:

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

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

Tudo isso abre campos de possibilidades de invenção de novos modos existenciais, capazes de apresentar novas relações conosco e com o nosso mundo circundante. Ao redesenhar interpretativamente a trajetória dos personagens pelos agenciamentos que os transformam, transformam a escrita numa máquina política a operar os signos internamente, pois o político é a "ação que transborda o que tradicionalmente se caracteriza como esfera pública" (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p. 58).

As linhas de fuga se cruzam e se tecem e criam as cartografias das personagens em movimentos disformes num processo de rejeição de toda identificação na representação. Cada personagem se dobra alargando a sua distância de ser único; sempre um ser a mais na multiplicidade que lhe é constitutiva.

3. E "a representação da homoafetividade?"

Caio Fernando Abreu, quando aborda a temática homoafetividade, muitas vezes cai na malha da representação das relações homoafetivas: o quão é complexa a homossexualidade masculina. A representação da complexidade dessas relações acontece em alguns contos, através da descrição minuciosa, por exemplo, do "rito de passagem que permite ao indivíduo transitar de um universo limitado e quase infantil a uma experiência que o aproxima da imagem de adulto" (SOUZA JUNIOR, 2006, p. 81). Muitos contos desse autor, bastante explorados pela crítica por possuir elementos que justificam as relações homoeróticas entre indivíduos masculinos, apresentam uma escrita que compreende os mecanismos dialógicos entre o discurso de uma homocultura e o literário. No entanto, o caráter ambivalente dos enunciados presentes nessas tramas se reveste pelo descentramento do olhar dos narradores que é, ao mesmo tempo, problematizador do discurso homoafetivo de que fala, como também não deixa de reafirmar o caráter representacional das tais relações.

Diante da ambivalência escritural dessa literatura, qualquer fixação numa identidade apriorística é problemática. Como vimos em "Uma história de borboletas", as singularidades dizem respeito ao "devir das forças que não se confundem com a história das formas, visto que opera em outra dimensão", para usar noutro as palavras de Gilles Deleuze (DELEUZE, 2005, p.120).

Por outro lado, o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu se constitue em fator de criação e transformação de regimes de signos, estabelecendo, dessa maneira, a negação dos processos de singularidades regidos pelos processos de subjetivação operacionalizados pelos regimes de signos dominantes e esses regimes, muitas vezes, se revestem em forma de escravização do próprio sujeito em seu processo de singularização, pois ele se torna escravo de si mesmo.

Contudo, não podemos deixar de evidenciar que ocorre, muitas vezes, em narrativas caiofernaandianas uma produção de subjetividades dadas. Por isso, o escritor, quando aborda essa temática, às vezes cai na malha da representação das relações homoafetivas devido à complexibilidade da temática em questão. Nelas, os sujeitos narradores se encontram envolvidos num campo subjetivo complexo, vinculado aos seus contextos circundantes, repletos de costumes, regras, convenções e práticas, que contribui intensamente na construção de papeis e funções, "na fabricação do sujeito individuado e do seu inconsciente" (LAZZARATO, 2014, p. 96). Neste processo de construção de subjetividades, o desenrolar das tramas é marcado pela presença de espaços periféricos e papeis sociais oscilantes. Fato este que se constitui como componente importante à construção das singularidades dos

personagens, caracterizando-os não somente como seres em processo transitório, como também, delimitando seus espaços provisórios no seio da sociedade contemporânea.

Sabe-se que em tempos pós-modernos, além dos problemas a partir de perturbações físicas, as práticas linguísticas e os juízos morais são grandes portadores das condições subjetivas do indivíduo. Diante desta reflexão e associando-a as narrativas desse autor, nos parece urgente levantarmos o seguinte questionamento: em que condições este objeto literário trata das tendências e as formas de representação da homoafetividade?

Podem existir variados agenciamentos que contribuem para a cadeia semiótica que o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu carrega. Todavia, as linhas de fuga se cruzam e se tecem e criam as cartografias das personagens em movimentos disformes num processo de rejeição da fixidez e da permanência. Cada personagem se dobra alargando a sua distância de ser único; sempre um ser a mais: multiplicidades.

Na esteira dos acontecimentos que permeiam o desenrolar das tramas dessas narrativas, podemos entender que quando uma palavra ganha outro sentido, ela pode nos remeter a conjugação dos fluxos, das descobertas das linhas de fugas do agenciamento. Muitas das personagens não se fixam numa chave agenciadora, mas na variação desse próprio agenciamento.

Assim, diante da diversidade dessa temática presente na prosa de Caio Fernando Abreu, podemos nos questionar sobre os limites estabelecidos por esses agenciamentos, incluindo não só o vínculo entre práticas e identidades sexuais e a vigilância em torno da sexualidade, mas sobretudo como esses agenciamentos conduzem os indivíduos protagonistas em busca de uma liberdade que eles acreditam ser oriunda de suas entranhas, mas que na verdade, é tão provocada pelos agenciamentos como a própria norma. E tudo isso os envolvem num jogo em que seus próprios desejos são frutos dessa máquina agenciadora de suas subjetividades.

Muitas narrativas caiofernandianas nos apresentam um ambiente que aparentemente gira em torno da sexualidade, no qual os personagens participam de uma aventura homoafetiva. No entanto, tais episódios não devem ser destacados aqui como a temática principal das narrativas – não se trata apenas, embora essa leitura possa ser realizada, de uma explicação para uma iniciação sexual homoerótica. Esses relatos, como por exemplo; "Pequeno monstro" (1996) e "Sargento Garcia" (2005), só para citar alguns, podem também ser compreendidos, sobretudo, pela forma como os adolescentes atravessaram o agenciamento social interno e externo e, paradoxalmente, encontraram neste mesmo agenciamento suas linhas de fuga: a descoberta de si e da beleza do mundo, no momento em que, por alguns

instantes suas novas subjetividades consistiam em um enfrentamento à visão da sociedade acerca deles próprios.

Desta forma, suas atitudes marcam a subversão do pensamento que os enclausuram – sejam homens – em prol de outra concepção do humano, que é puro movimento criador. Eles modelaram suas subjetividades e a tornaram singularidades, ou seja, criaram determinadas cartografias a partir das quais suas singularidades se posicionaram em relação aos seus próprios afetos. Diante do exposto, podemos inferir que a emoção predominante nesses cenários dos contos em questão é a transformação desses personagens provocadas pelos movimentos que os desterritorializam.

Em geral, e isso é a conclusão a que chegamos, a representação da homoafetividade em Caio Fernando Abreu é um atravessamento; um devir; uma maneira de negar todas as semióticas significantes que enclausuram a homoafetividade num identificação dada de antemão. Então, o "gay solitário", portador de relações fracassadas e efêmeras, devasso e amargurado cede lugar para um ser-sendo que se envolve no jogo plural da vida, e ao invés de se fixar numa representação e numa linha identitária, escapa dela e segue alçando os caminhos de possibilidades de vida onde as linhas de fuga funcionam como elementos transformadores de suas realidades circundantes.

ABSTRACT: This paper aims at reflecting upon the articulation between criticism and politics, by focusing on analyses of Caio Fernando Abreu's works from a homoerotic perspective. One considers the homoerotic criticism as a political one because it puts literature on a struggle place for difference and alterity. However, when reading articles on Caio Fernado Abreu's works one finds a simple conformation of homoeroticism towards both the identity and representation which are not objects of problematization. As a final aim of this paper, one regards that a criticism based on the principle of right to difference and alterity on a fight place which cannot neglected, it should not be reduced to repeat essentialisms of identity and representation. This discussion is around the question of both identity and representation in Caio Fernando Abreu's criticism, by proposing another way of reading and analyzing his works.
KEYWORDS: Criticism; Homoeroticism, Identity and representation; Caio Fernando Abreu.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando**.** *Os dragões não conhecem o paraíso.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, Caio Fernando*. Morangos mofados.* 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOUGNOUX, Daniel**.** *Introdução às ciências da informação e da comunicação.* Tradução Guilerme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu:* inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. O sentido da crítica cultural. *Revista Cult,* n. 122, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra:* Leibniz e o Barroso. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *Crítica e Clínica.* Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. *Micropolítica:* Cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIROUX, Henry A. *Atos impuros.* Tradução Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2003.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. *O inconsciente político:* a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Editora Ática, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividade.* São Paulo: Edições Sesc, 2014.

LOPES, Denilson. *Bichas e Letras:* uma estória brasileira. In. GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (Orgs.). A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicas no Brasil. São Paulo: Editora Xama, 2002. p. 33-50.

NETO, José Mariano. *Cultura dos desejos e liberdade dos prazeres:* regimes de amizade homoerótica masculina na ficção de Caio Fernando Abreu. 2011. 330 f.Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual:* práticas subversivas da identidade sexual. Tradução de Maria Paulo Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e homoerotismo:* uma introdução. São Paulo: Scortecci Editora, 2006.