

CARTOGRAFIAS DO AFETO ESTRANGEIRO NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU: A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO EU NO CONTO “O RAPAZ MAIS TRISTE DO MUNDO”

*CARTOGRAPHS OF THE FOREIGN AFFECTION IN THE WORK OF CAIO FERNANDO
ABREU: THE DETERRITORIALIZATION OF THE SELF IN THE SHORT STORY “O
RAPAZ MAIS TRISTE DO MUNDO”*

Roniê Rodrigues da Silva¹

Francisco Aedson de Souza²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar as representações da desterritorialização do eu no conto “O rapaz mais triste do mundo”, publicado na obra *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu, destacando como os afetos contribuem para a constituição da identidade dos sujeitos e sua aceitação em um espaço social. Trata-se de uma leitura crítica da narrativa, que se desenrola numa associação com as reflexões teóricas dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre as noções de Corpo sem órgãos, Desterritorialização, Rostidade e afetos.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Identidade. Desterritorialização. Corpo sem órgãos.

Abstract: This paper aims to analyze the representations of the deterritorialization of the self in the short story “O rapaz mais triste do mundo” by Caio Fernando Abreu, published in *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), highlighting how affections contribute to the constitution of identity of the subjects and their acceptance in a social space. It is a critical analytical reading that starts from the theoretical reflections of Gilles Deleuze and Félix Guattari on the body without organs, deterritorialization, faciality and affections.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Identity. Deterritorialization. Body without organs.

Introdução

A obra de Caio Fernando Abreu é atravessada por representações de deslocamentos, tanto físicos como psicológicos, ficcionalizados nas narrativas por meio de sujeitos que estão sempre à procura de complementar suas identificações, indo ao encontro do outro ou de si mesmos a partir de agenciamentos com a alteridade. São personagens que, na constante desterritorialização por que passam, assumem a condição de seres nômades, viajantes, estranhos e estrangeiros. Elas estão sempre em movimento, em constante devir, mesmo

¹ Doutor com pós-doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN, sendo membro do Grupo de Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), no qual coordena a pesquisa: "Do sertanismo romântico ao romance de 30: os múltiplos regionalismos literários"

² Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Atualmente é professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e membro do Grupo de Estudos de literatura e suas interfaces críticas (GELINTER).

quando fisicamente parados. Ao desterritorializarem-se, problematizam a ideia de controle, que é traçada socialmente pelas instituições, e fogem dela, criando assim linhas de fugas³, responsáveis pela criação de um corpo sem órgãos, de que tratam Deleuze e Guattari (1996), e sobre o qual falaremos adiante, afim de relacionarmos ao comportamento de alguns personagens do conto abreuliano.

Considerando a totalidade da obra de Caio Fernando Abreu numa associação com as noções da filosofia de Deleuze e Guattari, lembramo-nos, inicialmente, do conto “Bem longe de Marienbad”, que integra o livro *Estranhos estrangeiros* (1996), em que a personagem protagonista é apresentada como um ser andarilho, que entrega aos caminhos pelos quais perambula o reconhecimento de si. Ao longo da trama, observamos que isso só pode ocorrer por meio do encontro com seu objeto de desejo, nomeado na narrativa apenas como K. Esse encontro, entretanto, não chega a acontecer, já que ao longo do percurso o personagem depara-se apenas com vestígios da presença do sujeito desejado, fato que o motiva a continuar se deslocando, potencializando o efeito de estranhamento em todos os lugares por onde passa.

Outro conto significativo da referida obra é “London, London ou ajax, brush and rubbish”, que narra, em primeira pessoa, a história de um sujeito que se encontra numa espécie de exílio na cidade de Londres, chamada de Babylon City pelo protagonista da narrativa. Nessa localidade, para sobreviver, enquanto não volta para sua terra materna, ele trabalha como faxineiro. Desde as primeiras linhas do conto, na descrição do cenário e da personagem, vemos a imagem de um indivíduo deslocado em um espaço desconhecido, na condição natural do turista e do estrangeiro.

Experienciando um drama semelhante, em “Lixo e purpurina”, do livro *Ovelhas negras* (1995), nos deparamos com um narrador protagonista que é um sujeito estranho e solitário no seu país de origem, o Brasil. Descontente com a sua situação, a personagem experimenta um período de exílio em Londres, espaço com o qual não consegue estabelecer uma relação de pertencimento, passando a viver em situação clandestina e de marginalidade, sem permissão para permanecer no novo país, sobrevivendo da ajuda de amigos, que se encontram em situação semelhante de miséria.

³ Linha de fuga é uma ideia fundamental para a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) e refere-se ao processo de desterritorialização, provocando disjunções que escapam às totalidades, às coisas pré-estabelecidas, propiciando novas experimentações, fazendo sempre novas ligações por meio de estruturas rizomáticas, que se responsabilizam pela quebra das hierarquias e das dicotomias. É através dessas desterritorializações que as personagens de Caio Fernando Abreu conseguem fissurar as construções sociais instituídas pelas relações dominantes.

Ainda cartografando a imagem do nômade e do estranho, na obra de Caio Fernando Abreu, não podemos esquecer de mencionar, respectivamente, os contos “Pela noite”, publicado originalmente em *Triângulo das águas* (1988), e “Aqueles dois”, de *Morangos mofados* (1992). O primeiro trata da história de Pérsio e Santiago, dois sujeitos migrantes da cidade interiorana de Passo da Guanxuma, que residem em São Paulo. Os dois indivíduos são considerados estranhos pela sua condição de homossexuais, pois são vítimas, frequentemente, do olhar preconceituoso do outro. De forma específica, Pérsio vivencia o efeito de estranhamento de si mesmo, haja vista que, desde o início da trama, ele concebe sua sexualidade como problemática; afinal, foge dos padrões heteronormativos que são impostos pela sociedade. Já “Aqueles dois” narra a história de Raul e Saul que, aprovados num mesmo concurso, passam a dividir o mesmo local de trabalho. Semelhanças e coincidências perpassam a vida desses indivíduos desterritorializados, estranhos e solitários, que se reconhecem um no outro. No decorrer da narrativa, percebemos um forte desejo em cultivar o amor, que é descoberto à medida em que a trama é construída. Ao aumentar a convivência, passam a ser vítimas do olhar preconceituoso do outro; afinal, na visão dos colegas, tinham uma “relação anormal”.

A partir do recorte de narrativas supracitadas, podemos observar uma constante presença de seres migrantes, desterritorializados e considerados como estranhos na literatura de Caio Fernando Abreu, que pode estar associada ao princípio mimético que rege a relação entre autor e personagem e que acaba por criar uma forte unidade. No caso da obra em análise, em alguns momentos, é quase impossível separar essas duas categorias. Sobre tal relação, Bakhtin afirma:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e de conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a que cada personagem, é que se encontra todos os elementos de acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo (2003, p. 11).

Percebe-se, assim, uma possibilidade de que as experiências e as memórias vividas pelo autor possam ser transportadas para a imaginação, tornando-se matéria literária. Esses sentimentos que envolvem autor e personagem podem se relacionar no texto ficcional, tornando-se uma única representação. Exemplo disso pode ser percebido quando o contista sulista metaforiza o período da ditadura militar, contexto social e histórico em que o mesmo viveu e no qual foi escrita a maior parte de suas narrativas. Inserido nesse ambiente de

repressão, podemos dizer que Caio Fernando Abreu era em si um estranho porque deambula de um lugar para outro, mas também porque não consegue se resignar aquele contexto. A estranheza advém principalmente desse último fato e talvez por isso é que ele transite constantemente de um espaço para outro.

De acordo com Dip (2011, p. 146), Caio Fernando Abreu “gostava de dizer que era um homem da fronteira”. Ele adorava ultrapassar as fronteiras porque considerava muito interessante a mudança repentina da paisagem, da língua, da cultura. É devido a esse desejo de alargar os limites espaciais que, em 1972, ao encontrar-se confuso, tanto profissionalmente quanto em relação às coisas do coração, decide partir para a Europa, onde se exila voluntariamente. Em carta de despedida a Hilda Hilst, sua grande amiga, ele explica sua decisão: “[...] não há lugar para gente como nós aqui nesse país [...]. A gente vai ficando acuado, medroso, paranoico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim [...]. E não sei quando volto. Nem se volto” (In: DIP, 2011, p. 148). O exílio na Europa aparece como resultado do fato de o escritor gaúcho sentir-se um estranho no seu próprio lugar de origem, na sua própria nação, afinal era também vítima do preconceito, do olhar de indiferença do outro por ser assumidamente homossexual em uma época de repressão, reflexo ainda da ditadura militar.

Desse modo, sem poder se expressar, viver seus desejos e amores, bem como defender seus posicionamentos políticos, ele resolve se desterritorializar em outro país, pois já não suportava mais uma forma de poder instaurada no Brasil e que tinha como objetivo o rebaixamento da vida, a sua despotencialização. Assim, ao partir, Caio assume sua condição de errante, de sujeito estrangeiro, situação vivida inclusive na sua terra natal, e que vai sendo revelada de forma representativa na sua ficção, através de personagens como os de “Lixo e Purpurina” e London, London ou ajax, brush and rubbish”, de modo mais evidente. No entanto, podemos afirmar que essa condição atravessa toda sua obra, marcada pela inquietação de sujeitos que estão inconformados e que não carregam consigo a sensação de pertencimento, seja pela sua realidade social, política ou sexual.

Considerando essas relações de similaridade entre vida e obra do autor, é importante mencionar, aqui, que muito embora seja possível estabelecer associações como as que foram feitas no parágrafo anterior, destacando parentescos entre autor e personagem, ficção e realidade, vida e obra, não é nossa intenção nesta análise pensar essas relações para além de algumas alusões. A ideia principal de nossa reflexão é a de observar como, ao colocar como centro de suas narrativas personagens vistos e compreendidos como estranhos,

desterritorializados seja geográfica ou psicologicamente, Caio Fernando Abreu propõe uma reflexão acerca da condição dos indivíduos que estão sempre em movimento, seres nômades que guardam consigo o desejo de um possível encontro que seja capaz de permitir um reconhecimento de si e que vá além das máscaras sociais impostas. Tal encontro funciona como agenciamentos, por meio dos quais ocorrem possibilidade de devir.

A noção de devir, conforme compreendem Deleuze e Guattari (1997b), se efetiva num campo de multiplicidades em que se realiza o desdobramento da diferença. Trata-se, então, de um processo a partir do qual o sujeito se desterritorializa de identidades pré-fixadas, escapando de padrões previamente instituídos para entrar em relações de vizinhança com a alteridade constituindo com ela relações rizomáticas: “Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; [...]. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 19).

Desse modo, devir não se opõe a uma forma, não se conclui ou pode ser confundido por uma relação de semelhança e analogia. É preciso compreender que ele se principia como processo do desejo, de corpos desejantes, que buscam provocar rupturas com aquelas forças institucionais que objetivam impedir a produção da potência. A exemplo disso, é preciso considerar que os personagens da literatura abreuliana são representados, em muitos aspectos, enquanto subjetividades desejantes: estão, em sua maioria, nos grandes centros urbanos (espaço, por natureza, criador de estranhos; nele, não somos tão facilmente localizados); frequentam bares, boates, saunas; moram em apartamentos pequenos, onde experienciam a solidão e o isolamento. Geralmente, não são nomeados, portanto, não se estabelecem a partir de uma identidade fixa, mas como criaturas fragmentadas; afinal, são constituídos na transformação do acontecimento, da transição de um lugar para outro, ocupando sempre novos espaços. Na perspectiva de Augé (2005, p. 73), “o espaço como prática dos lugares e do não lugar procede com efeito de um deslocar-se duplo: do viajante, decerto, mas também paralelamente, das paisagens das quais nunca obtém senão vistas parciais [...]”.

A imagem do estranho, do estrangeiro, da desterritorialização e do ser em condições de devir é metaforizada também em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), através da personagem Alex, do conto “Pequeno monstro”, que vai passar um final de semana na casa de praia da tia e acaba sendo o responsável pela iniciação sexual do primo e, após isso, parte sem destino. O dragão, que figura no conto homônimo, é um ser que não fixa raízes, pois, apesar

de sempre visitar o narrador protagonista, sempre parte sem deixar rastro, restando a incerteza da volta. A representação do estrangeiro pode ser evidenciada ainda no conto “Uma praiuzinha de areia bem clara, ali, na beira de sanga”, em que é narrada a história de um protagonista que se encontra afastado da sua terra natal, Passo da Guanxuma, há sete anos, por ter assassinado seu melhor amigo, Dudu, após perceber que este o desejava. Ainda dessa coletânea, merece destaque o conto “O rapaz mais triste do mundo”, a partir do qual iremos refletir, de modo mais verticalizado, sobre o processo de desterritorialização do eu, que é potencializado, na narrativa, a partir do momento de encontro, o qual ocorre entre dois estranhos estrangeiros em um bar.

Representações do eu em “O rapaz mais triste do mundo”

A representação do estranho e do ser desterritorializado aparece expressa na narrativa de “O rapaz mais triste do mundo” desde a epígrafe, que é uma citação do livro *Cenários em ruína*, de Nelson Brissac Peixoto, que diz: “São aqueles que vêm do nada e partem para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. A man out of nowhere”. É essa condição que constitui a identificação dos seres “moventes” que surgem e partem do nada para lugar nenhum que dá tom à construção da narrativa e, conseqüentemente, às duas personagens desterritorializadas psicológica, ideológica e fisicamente, permitindo que elas escapem de uma identificação instituída por relações de poder e que possam constituir suas subjetividades de maneira rizomática.

A respeito dessa questão, lembremos que, de acordo com Deleuze e Guattari (1995), o rizoma não se fecha sobre si; ele se abre para as possibilidades, criando linhas de fugas que escapam da totalidade e conduz o indivíduo a diferentes direções e experimentações e, assim, a diferentes identidades que são formadas e transformadas a partir das influências históricas e sociais (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Para os teóricos franceses, no livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...]. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. [...] É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

No caso específico da narrativa de Caio Fernando Abreu, a ideia de rizoma se caracteriza pela não fixação dos personagens, caracterizados como seres moventes, que estão

sempre à procura de si e do outro, em busca de novos agenciamentos, os quais permitem uma problematização sobre suas identidades como um processo sempre inacabado, para além de uma lógica binária.

Considerando esse permanente se fazendo da constituição identitária, recordemos do enredo de “O rapaz mais triste do mundo”, em que aparece representada a história de um homem solitário de quase quarenta anos de idade, que chega à sua cidade de origem, na véspera do dia dos pais, e decide sair pela noite, caminhando em busca de entretenimento, até que encontra um bar, lugar onde conhece um rapaz que tem pouco menos de vinte anos de idade, com o qual desenvolve um jogo de reconhecimento de si e do outro, marcado por temporalidade e espacialidades distintas. Esse perambular noturno do homem mais velho, pelas ruas, é descrito com riqueza de detalhes e, metaforicamente, pelo narrador, como podemos observar no trecho que segue:

Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos e ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim. Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas [...] soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é e nem será mais a de um deles. Porque as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitos para serem abandonadas – reflete, enquanto navega (ABREU, 2012, p. 57).

O ambiente escuro e sombrio das ruas e do bar parece representar, simbolicamente, a vida desses dois indivíduos estranhos perdidos na noite e desencontrados de si. Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 640), entrar na noite “é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera”. O bar – cenário caracteristicamente urbano e público, propício ao álcool, às drogas e ao sexo –, na narrativa, parece ganhar uma outra conotação, a de enfatizar o vazio e a solidão vividos pelas duas personagens que, visivelmente, são retraídas socialmente. Completando a simbologia da cena, o aquário que é, por natureza, um objeto de aprisionamento, representa na narrativa, o caminho inevitável que tanto o jovem de vinte anos quanto o homem de quarenta anos precisam seguir de forma pré-estabelecida, pois como os “peixes cegos”, aos quais o narrador se refere, eles são contextualizados ao longo do texto dentro de um espaço social repressor, sendo levados por um caminho inevitável. A imagem do aquário enquanto elemento simbólico na narrativa remete também à ideia de organismo, tratada por Deleuze e Guattari (1996). Segundo eles, o organismo é uma espécie de estrato, que se caracteriza como “[...] um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas,

transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21). No decorrer da narrativa, as personagens, por transgredirem as normas, possivelmente heteronormativas, constituem-se não como Organismos, mas como Corpo sem órgãos, noção cara para a filosofia deleuzeguattariana:

Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. Por isto encontrava-se desde o início o paradoxo destes corpos lúgubres e esvaziados: eles haviam se esvaziado de seus órgãos ao invés de buscar os pontos nos quais podiam pacientemente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo. Havia mesmo várias maneiras de perder seu CsO, seja por não se chegar a produzi-lo, seja o produzindo-o mais ou menos, mas nada se produzindo sobre ele e as intensidades não passando ou se bloqueando. Isso porque o CsO não para de oscilar entre superfícies que estratificam e o plano que os libera. Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmo matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. O pior não é permanecer estratificado-organizado, significado, sujeitado- mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23-24).

Na condição de Corpo sem órgãos, as personagens são excluídas e passam a vivenciar a condição de estranhos, de diferentes, conforme vai ficando delineado a partir da trajetória do homem mais jovem que ganha voz na narrativa, deixando claro aspectos que o distanciam do que é legitimado socialmente, como identificamos no seguinte excerto:

O rapaz olha em volta seco, nenhuma sombra de paixão em seu rosto muito branco, e diz ainda: eu quero me matar, eu não entendo estar vivo, eu não tenho pai, minha mãe me sacode todo dia e grita acorda, levanta, vadio, vai trabalhar. Eu quero ler poesia, eu nunca tive um amigo, eu nunca recebi uma carta. Fico caminhando à noite pelos bares, eu tenho medo de dormir, eu tenho medo de acordar, acabo jogando sinuca a noite toda e indo dormir quando o sol já está acordando e eu completamente bêbado. Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho futuro, eu não acredito em nada – isso ele não diz, mas eu escuto, e o homem em frente dele também, e o bar inteiro também (ABREU, 2012, p. 62-63).

Conforme observamos na passagem literária supracitada, o personagem de menos de vinte anos aparece caracterizado a partir de uma identificação conflituosa, que se delineia pelo signo da falta: a ausência da figura paterna, a inexistência de compreensão materna, a carência de amigos e, possivelmente, de afeto. Essas questões, somadas a outras que vão sendo aludidas no decorrer da narrativa, poderiam explicar o porquê de ele perambular no período da noite pela cidade, de bar em bar, até entregar-se completamente ao álcool e embriagar-se. Assim, sua rotina vai sendo apresentada como totalmente contrária ao que se espera de um jovem na idade dele, consoante fica sugerido também pelo seu comportamento descompromissado com as coisas práticas da vida, fato que acaba por desencadear cobranças

por parte da mãe, exigindo que ele assuma responsabilidades como, por exemplo, arrumar um trabalho, ao invés de estar lendo poesias.

A respeito desse tipo de leitura, é válido mencionar que ler poesia é, a partir de uma visão preconceituosa, coisa de menina, ou de alguém que seja considerado mais sensível, mais emotivo, potencialmente mais vulnerável para as coisas do coração e do espírito. A partir dessa percepção preconceituosa, seria possível imaginar que, de forma implícita, o comportamento repressor da mãe poderia traduzir a possibilidade de não o aceitar, devido a manifestação de uma possível homossexualidade. Nesse caso, a reação da mulher poderia ser lida numa relação com as ideias de Deleuze e Guattari (1996), quando tratam sobre os estratos que estão relacionados a nós e que nos prendem, de forma mais direta, a uma lógica capitalista:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre o sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22).

Numa perspectiva diferente daquela que se configura como um corpo organizado, ao se constituir mais próximo da noção de um Corpo sem órgãos, a personagem do rapaz parece traçar o caminho contrário do que propõem as instituições sociais. Desse modo, o que ele busca a todo instante é desfazer os estratos, não se deixando amarrar pelas imposições familiares, responsáveis por exigir um futuro, uma crença, uma trajetória constituída a partir de rotas pré-determinadas.

Analogamente, o homem de quarenta anos vai sendo representado por não se enquadrar dentro dos padrões de normalidade instituídos pela sociedade e, de modo específico, pela família, como podemos observar na voz do narrador através do trecho que segue:

E vai revelando então, naquele mesmo tom desolado de rapaz que agora e para sempre tornou-se o rapaz mais triste do mundo, igual ao que ele foi, mas não voltará a ser, embora jamais deixará de sê-lo, ele diz assim: eles não olham para mim, eles ficam lá naquela segurança armada de família que não admite nada nem ninguém capaz de perturbar o seu sossego falso, e não me olham, não me veem, não me sabem. Me diluem, me visibilizam, me limitam àquele limite insuportável do que eles escolheram suportar, e eu não suporto – você me entende? (ABREU, 2012, p. 63-64).

Fica explicitado no excerto que o homem de quarenta anos não usufruiu do afeto fraterno, mesmo quando jovem, muito possivelmente pela desconfiança que eles têm sobre sua sexualidade. Mesmo na casa dos pais, a personagem demonstra ser um sujeito desolado,

tendo em vista que sua família se mantém distante, não se aproxima, não o olha, prefere se manter, como caracteriza o narrador, com sua “segurança armada”, que não admite a alteridade, preferindo transformá-lo naquilo que é suportável e aceito socialmente. Há, nesse sentido, um preconceito velado por parte dos pais do rapaz que se sente constantemente um estranho até mesmo quando se encontra no meio de sua parentela. Assim, o comportamento da família lembra uma discussão desenvolvida por Deleuze e Guattari (1996, p. 45, 46), para os quais “o racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até a extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio)”. Nessa perspectiva, a intenção é transformar o outro no mesmo, criando uma única substância de expressão como condição de tradução, cópia daquilo que é considerado convencional e aceito.

O encontro entre os dois personagens ocorre quando, ao se sentir sufocado em casa, a personagem mais jovem caminha até um bar para beber, onde encontra um homem de quase quarenta anos, com o qual constituirá um agenciamento decorrente do fato de se reconhecerem um no outro, consoante aparece representado na seguinte passagem: “Eles se reconhecem, finalmente eles aceitam se reconhecer. [...]. Eles se contemplam com distância, precisão, método, ordem, disciplina” (ABREU, 2012, p. 62). Ainda que se reconheçam, as personagens masculinas se mantêm presas às convenções sociais, de forma específica, àquelas instituídas por suas famílias que buscam a todo custo prendê-los ao sistema, transformá-los em algo que eles não desejam e não suportam ser. Por isso, mesmo no ambiente do bar, lugar propício ao encontro e a aceitação de um comportamento mais despojado, eles contemplam-se com certa distância, disciplina e ordem como nos descreve o narrador, motivo que não os permite se entregar de forma plena ao possível desejo que imediatamente sentem um pelo outro.

A forma como os dois homens agem, em virtude dos estratos institucionais, nos faz lembrar uma discussão a respeito da noção de corpo biológico, de que falam Deleuze e Guattari (1996). O corpo enquanto organismo é um sistema organizado, estruturado em que cada órgão exerce uma função pré-estabelecida. Ao associarmos a leitura do conto ao pensamento de Deleuze e Guattari (1996), podemos dizer que os personagens se comportam dessa maneira porque o corpo sem órgãos não para de oscilar entre as territorialidades que o estratificam e as superfícies que o liberam; por isso, é preciso prudência. Só assim é que se consegue liberar as linhas de fugas, as intensidades que são contínuas para o corpo sem órgãos.

No ambiente do bar, solitários, tristes e bêbados, as personagens parecem ser um o reflexo do outro como nos informa o narrador, afirmando que ambos se reconhecem, apesar das diferenças. Como resultado, parecem buscar, naquela noite, um no outro, o afeto, o carinho e o conforto que não encontraram nunca por parte de seus familiares e da sociedade que os colocam na posição de diferentes, de sujeitos marginalizados. Deleuze e Guattari (1992) entendem que:

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224-225).

Desse modo, percebemos que o afeto que é construído entre essas duas personagens, à medida que se veem refletidos e como iguais, funciona como potência para que esses estranhos continuem ultrapassando as fronteiras, tanto físicas quanto psicológicas, que operam como limite para o devir. Ainda sobre a questão do afeto, podemos afirmar que ela atravessa a obra de Caio Fernando Abreu, representada por personagens que estão em sua maioria solitários em um centro urbano, presos num apartamento, ao ponto de criarem, em alguns momentos, a sensação para o leitor que convivem com seres imaginários para sanar esse vazio, essa falta de afetividade. Nesse sentido, é possível citar “Uns sábados, uns agostos” de *O ovo apunhalado* (1975), em que somos apresentados a história de uma personagem masculina não nomeada ao longo da narrativa e que todos os sábados fica a esperar a visita de um amigo, até que certo dia ele repentinamente deixa de visitá-lo, deixando-o mais melancólico e depressivo, o que nos faz refletir até que ponto esse indivíduo existia de verdade na vida desse sujeito. Além disso, nessa mesma linha de raciocínio, aparece o narrador personagem de “Os dragões não conhecem o paraíso”, conto homônimo da coletânea em que foi publicado, em que temos a história de um indivíduo que mora em um apartamento com um dragão, o qual sua presença em alguns momentos é sentida apenas pelos cheiros, pelas sensações.

No conto objeto de análise desse artigo, na condição de estranhos e desterritorializados, as personagens andam sempre sozinhas e guardam consigo a sensação de não pertencimento, pois estão “[...] na cidade que não é e nem será mais a de um deles” (ABREU, 2012, p. 57). Sobre a cidade, de forma específica, que é o espaço por onde as personagens transitam, Deleuze e Guattari (1997), ao falar sobre as espacialidades lisas e estriadas, afirmam que elas se definem como o segundo tipo, tendo em vista que se deixam

influenciar “[...] pelas relações capitalistas que envolvem o dinheiro e pelas questões de trabalho e até mesmo da habitação. [...] como espaço estriado se ordena pelo Estado e pelas implicações que envolvem o capital (SILVA, 2010, p. 121). De acordo com Bauman (1998), é o mundo da ordem que impulsiona o estranho/estrangeiro ao desajuste, à incomunicabilidade, enfim, à exclusão e à desterritorialização. Por essa razão, esses sujeitos sentem a necessidade de transgredir as fronteiras, partir em busca de novos espaços, afinal nessa organização racional que é frequentemente imposta “não podia haver nenhum espaço [...] para os que se sintam escarranchados, para os cognitivamente ambivalentes. Constituir a ordem foi uma guerra de atrito empreendida contra os estranhos e o diferente” (BAUMAN, 1998, p. 28).

Dividindo o mesmo espaço, caracterizado na narrativa como sujo e escuro, a aproximação desses dois indivíduos é inevitável. Agora, sentados na mesma mesa, conversam sobre suas angústias e dividem a solidão da noite, e, de repente, se “olham bem dentro e fundo dos olhos um do outro” (ABREU, 2012, p. 61). Juntos, agora, o homem de quase quarenta anos se vê espelhado no jovem, e este enxerga seu futuro projetado no outro, como numa espécie de espelho, talvez rachado, como nos diz o narrador do conto: “Portanto, não se olham. E não sou eu quem decide, são eles. Não deve olhar quando olhar significaria debruçar-se sobre um espelho talvez rachado. Que pode ferir, com seus cacos deformantes” (ABREU, 2012, p. 61).

O espelho, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), reflete a verdade e, por isso, revela, através de um processo narcísico de contemplação, a fragmentação identitária dos sujeitos, a qual é marcada por uma relação temporal e espacial, que coloca em jogo presente e passado. Nesse sentido, fica visível a dualidade das personagens. Afinal, um é a cópia do outro, o reflexo, mesmo que em épocas distintas. As personagens fragmentadas caracterizam a identidade do sujeito pós-moderno, que não consegue mais fixar raízes, e está sempre deslocado, como defende Hall (2005), pois, dentro de cada um de nós, existem identidades contraditórias que nos impulsionam a diferentes direções.

Ao problematizarmos a fragmentação identitária do sujeito, lembremo-nos de retomar uma associação com a ideia do rizoma, em oposição à imagem da raiz. O rizoma, de acordo com os teóricos franceses, não se fecha sobre si; ele se abre para as possibilidades, criando linhas de fugas que escapam da totalidade e conduz o indivíduo a diferentes direções e experimentações (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Seguindo essa linha de raciocínio sobre a noção de corpos sem órgãos e sobre a ideia de rizoma, não podemos deixar de destacar a figura do narrador que une quatro subjetividades ao mesmo tempo e desestabiliza a própria

estrutura da narrativa. Essa dinâmica que nos faz perder a ideia de unicidade e de raiz, no que diz respeito ao foco narrativo, pode ser observada na seguinte passagem:

Eu sou dois, eu sou três, eu sou nós quatro. Esses que se encontram, esse três que espia e conta, esse quatro que escuta. Nós somos um – esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua suposta sina. É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito para introduzir Tui, a Alegria. E a alegria é o lago, não o aquário turvo, névoa, palavras baças: netuno, sinastrias. E talvez, exista, sim, pelo menos para suprir a sede do tempo que se foi, do tempo que não veio, do tempo que se imagina, se inventa ou se calcula. Do tempo, enfim (ABREU, 2012, p. 65-66).

Como podemos perceber, o narrador e as duas personagens centrais, apesar de serem identificados, corporificados, misturam-se e se diluem, fato que desestabiliza a identidade dos seres fictícios e, conseqüentemente, a lógica interna da história narrada que se constrói de forma rizomática: “Porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora quatro?” (ABREU, 2012, p. 61). Nesse jogo de subjetividades, marcado pela linguagem, deixa-se para trás a noção de organismo da própria narrativa, que é comum nos textos literários mais tradicionais. Desse modo, tudo parece convergir para a construção de um corpo sem órgãos, inclusive a própria linguagem narrativa. É oportuno mencionar que entendemos que “o agora quatro”, a que o narrador se refere na narrativa, é a possibilidade da inserção do leitor na história desses dois sujeitos urbanoides, que se encontram desterritorializados.

De volta ao enredo, os dois homens continuam, no decorrer da noite, dividindo a mesma mesa daquele bar em ruínas, bebendo e fumando, parecendo cada vez mais próximos, ao mesmo tempo, “[...] diversos e iguais, as quatro mãos dadas sobre a mesinha ordinária, fórmica imitando mármore” (ABREU, 2012, p. 65). Esse momento é ainda mais enfatizado na cena seguinte, descrita pelo narrador, de forma minuciosa e metafórica, ao observá-los de um ponto específico:

[...] eles se olham. Eles se acariciam mutuamente as mãos, depois os braços, os ombros, o pescoço, o rosto, os traços do rosto, os cabelos. Com essa doçura nascida entre dois homens sozinhos no meio de uma noite gelada, meio bêbados e sem nenhum outro recurso a não ser se amarem assim, mais apaixonadamente do que se amariam se estivessem à caça de outro corpo, igual ou diverso do deles – pouco importa, tudo é sede. De onde estou, eu vejo a alma dos dois brilhar. Amarelinho, violenta-claro: dança sobre o lixo. Eles choram enquanto se acariciam. Um homem de quase quarenta anos e um rapaz menos de vinte, sem idade os dois (ABREU, 2012, p. 65).

Juntos, o que é instituído socialmente, por alguns instantes, já não importa; afinal, esses dois indivíduos sem idade, passado, presente e futuro, precisam matar a sede um do

outro. Essa, simbolicamente, é a sede do reconhecimento, do afeto, da aceitação, sentimentos esses que eles não encontram nem no âmbito familiar, nem nos lugares pelos quais transitam.

Após pagarem a conta, já perto de amanhecer o dia, os dois “Amantes, parentes, iguais: estranhos” (ABREU, 2012, p. 66) sabem que precisam seguir seus caminhos. Decidem partir ao amanhecer, período que segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 588): “[...] é o símbolo de pureza e de promessa: é a hora da vida paradisíaca. É a hora da confiança em si, nos outros e na existência”. Desse modo, é possível inferir que aqueles dois nunca mais serão os mesmos depois do encontro, pois, ambos, ao se reconhecerem, se tornam mais confiantes e levam consigo a promessa do encontro entre eles, ou com outros, afinal são seres nômades, moventes que estão sempre em busca de algo com o qual possam constituir agenciamentos. Ao ir embora, o jovem deixa o homem mais velho, na porta do bar, que, segundo o narrador, fica a acompanhar com os olhos o vulto do rapaz que se vai. Ainda inebriado pela loucura da noite, pela bebida e muita solidão, ele é surpreendido pelo garçom questionando se o jovem era seu filho e, talvez por medo de ser julgado, mente dizendo que sim. Porém, a conclusão a que chega é a de que especificar essa relação é o que pouco importa, afirmando que:

E o que disser, como eu será verdade. Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e nós quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas refletindo o brilho de neon” (ABREU, 2012, p. 66).

Nesse trecho, percebemos que narrador, personagens e leitor se confundem e se diluem, a partir de um processo rizomático em que os indivíduos são, ao mesmo tempo, uno e múltiplos, sem funções necessariamente estabelecidas, nem com ponto de partida nem de chegada definidos; afinal, novas linhas de fugas sempre são traçadas. O aquário de águas sujas mais uma vez nos remete à ideia de organismo; enquanto sujeitos, somos, a todo momento, condicionados aos estratos, aos organismos, que nada mais são que estruturas sociais que querem nos aprisionar, moldar-nos. Aprofundando os postulados de Deleuze e Guattari, podemos afirmar, que somos capazes de escapar desses sistemas de amarras, criando agenciamentos e intensidades responsáveis pela criação do corpo sem órgãos, representados metaforicamente pelo brilho do neon refletido no aquário. Nesse sentido, é preciso que saibamos criar linhas de fugas e nos desterritorializarmos, pois como o homem de quase quarenta anos afirma no final da narrativa: “Tudo aos pouco vira dia e a vida – ah, a vida – pode ser medo e mel quando você se entrega e vê, mesmo de longe” (ABREU, 2012, p. 67).

Considerações finais

Conforme procuramos demonstrar ao longo do artigo em tela, a obra de Caio Fernando Abreu propõe um novo paradigma ético-estético, que se caracteriza pela oposição aos sistemas de pensamento dominantes, hegemônicos e totalitários, representando um potencial crítico a partir do qual o texto se abre para sentidos de incertezas pelos quais não se pode reduzir a problemática da identificação dos sujeitos a uma lógica binária. Trata-se de uma literatura que coloca em cena modos de significação que se constituem pela performatividade de corpos em constate agenciamento com o dentro e o fora, os diversos fluxos de intensidade, o previsível e o imprevisível, para além de uma necessidade de polarização e muito menos de uma hierarquização das formas de vida e dos comportamentos dos indivíduos.

De maneira específica, a análise do conto “O rapaz mais triste do mundo” permite-nos constatar que os seres fictícios, que estruturam o tecido poético da narrativa, caracterizam-se como sujeitos estranhos e desterritorializados psicológica, física e ideologicamente, haja vista que desestabilizam as subjetividades criadas pelo capitalismo e pelas normas sociais que visam o nosso aprisionamento a um sistema, a um organismo. Na criação de linhas de fugas, as personagens percorrem caminhos diversos e assumem identidades rizomáticas, que contribuem, de forma direta, para a criação daquilo que os filósofos Deleuze e Guattari chamam de Corpo sem órgãos.

Referências

- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Triângulo das águas*. São Paulo: Siciliano, 1983.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. O rapaz mais triste do mundo. In: ABREU, Caio Fernando Abreu. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia?. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – Cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- PLATÃO. *O Banquete ou Do amor*. 2. ed. Trad.; introdução e notas de J. C. de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1999.
- SILVA, Roniê Rodrigues da. *Cartografias mito-poéticas do imaginário nelidiano: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance “Fundador”*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.
- SILVA, Roniê Rodrigues da. O nomadismo e a representação do estrangeiro em A república dos sonhos de Nérida Piñon. In: *Estação literária*. Londrina: Volume 10B, p. 49-62, jan. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25720/18718> Acesso em: 10 Out. 2017.

Recebido em: 03/02/2022; **Aceito em:** 05/09/2022