

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - INSTITUTO DE ARTE E
COMUNICAÇÃO SOCIAL

RODRIGO DA COSTA ARAUJO

**MATRIZES FÍLMICAS NA NARRATIVA
PÓS-MODERNA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Niterói-RJ/

2008

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**A663 Araujo, Rodrigo da Costa.**

Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu /
Rodrigo da Costa Araujo. – 2008.

108 f.

Orientador: Latuf Isaias Mucci

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Ciência da
Arte, 2008.

Bibliografia: f. 99-106.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - Crítica e interpretação. 2.
Cinema e literatura. 3. Narrativa. 4. Semiologia (Linguística). I. xxx,
xxxxx. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e
Comunicação Social. III. Título.

CDD B869.09

RODRIGO DA COSTA ARAUJO

**MATRIZES FÍLMICAS NA NARRATIVA
PÓS-MODERNA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção parcial do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Análise e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Latuf Isaias Mucci

RODRIGO DA COSTA ARAUJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção parcial do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Análise e Crítica de Arte.

Em: 28/03/2008

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Latuf Isaiás Mucci (orientador)
Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF

Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez
Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva
Centro de Letras e Artes - UFPA

Para Latuf Isaias Mucci,
matriz e motriz de tudo

AGRADECIMENTOS

Ao Professor e orientador desta pesquisa, Dr. Latuf Isaias Mucci, que me ensinou a travessia dos signos;

Ao professor Dr. Ângelo Mário do Prado Pessanha, pela generosidade com que me orientou na elaboração do projeto de pesquisa. O resultado final do trabalho deve muito à sua disposição para um diálogo estimulante em torno da literatura e do cinema;

À professora Helena Maria Santos, pelos valiosos *insights* e leituras proporcionadas ao longo dos debates, leituras e encontros;

À professora Cláudia de Magalhães Bastos Leite, pelas constantes palavras de estímulo, pelo carinho, atenção e trocas de leituras;

À professora Dra. Lenirce Sepúlveda pelo carinho, pelo incentivo, pelos encontros saborosos ao gosto barthesiano;

A Carlos Augusto de Amorim Costa também amador de signos e cinema;

À Sra. Letty Vieira Tavares pelo apoio;

Aos colegas do Mestrado em Ciência da Arte pela troca constante;

Agradeço ao apoio imprescindível concedido pelo CNPq.

RESUMO

Este trabalho analisa a relação entre Literatura e Cinema, ressaltando o intercâmbio de procedimentos entre essas duas formas de expressão. Examina-se a maneira pela qual a linguagem nascente do cinema tomou de empréstimo à arte literária muitos elementos e hoje, em contrapartida, a literatura se apropria dos recursos cinematográficos que lhe possibilitam apreender e expressar com maior fidelidade o mundo do furacão contemporâneo, fortemente influenciado pela imagem. Em sentido particular, detém-se sobre a incorporação dos procedimentos cinematográficos pela narrativa contemporânea, destacando-se o conto pós-moderno, de Caio Fernando Abreu (1948-1996), cuja técnica narrativa se caracteriza por um voraz desejo de visualidade e aspectos da narrativa fílmica baseados em contos desse autor. O corpo, a escritura e a visualidade da obra abreuliana são o *corpus*, cujo foco recai sobre a tensão entre texto e imagem, cartografia dinâmica do olhar-câmera feito de textos e lidos à deriva.

PALAVRAS-CHAVE: Semiologia. Literatura e cinema. Narrativa Pós-Moderna. Caio Fernando Abreu.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse le rapport entre littérature et cinéma, mettant en évidence l'échange de procédures concernant ces deux formes d'expression. On examine la manière pour laquelle le langage naissant du cinéma a emprunté à l'art littéraire plusieurs éléments et aujourd'hui, en contrepartie, la littérature reprend des ressources cinématographiques, ce qui rend possible d'appréhender et d'exprimer avec plus de fidélité le monde du tourbillon contemporain, fort influencé par l'image. Sous un égard particulier, on s'arrête sur l'incorporation des procédures cinématographiques au récit contemporain, en détachant le conte post-moderne, de Caio Fernando Abreu (1948-1996), dont la technique narrative se caractérise par une vorace envie de tout transformer en objet visuel et des aspects du récit cinématographique basé sur des contes de cet auteur. Le corps, l'écriture et le voyeurisme de l'oeuvre abreulienne sont le *corpus*, dont la cible devient la tension entre texte et image, cartographie dynamique que le regard-caméra fait des textes, lus à la dérive.

MOTS-CLÉS: Sémiologie. Littérature et cinéma. Récit post-moderne. Caio Fernando Abreu

“... a partir do momento em que você vê, mesmo involuntariamente, você está perdido: as coisas não voltarão a ser mais as mesmas e você próprio já não será o mesmo”.

Caio Fernando Abreu. *Eles*. In: *O Ovo Apunhalado*, p.69

“Quando não se tem a voracidade de registrar o que se vê, vê-se mais e melhor, sem ânsia de guardar, mostrar ou contar o visto. Vê-se solitário e talvez inutilmente, para dentro, secretamente, pois ninguém poderá provar jamais que viu mesmo. Além do mais a memória filtra e enfeita as coisas”.

Caio Fernando Abreu. *Paisagens em Movimento*. In: *Pequenas Epifanias*, p.170

“Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não - sem esforço, é como eu queria. Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. A-razional, abismal. Não me basta escrevê-la - que estou escrevendo agora e sou capaz de encher pilhas de papel repetindo voragem voragem voragem voragem voragem voragem sete vezes ao infinito até perder o sentido e mais nada significar [...] Eu quero sê-la, voragem”.

Caio Fernando Abreu. *No centro do furacão*. In: *Pequenas Epifanias*, p.52

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Imagem de Caio Fernando Abreu e capa do livro <i>Caio 3D, O Essencial da década de 90</i>	22
FIGURA 2 - <i>Gelsomina</i> , protagonista do filme <i>La Strada</i> , de Fellini.....	35
FIGURA 3 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (1)..	45
FIGURA 4 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (2)..	45
FIGURA 5 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (3)..	45
FIGURA 6 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (4)...	55
FIGURA 7 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (5)...	56
FIGURA 8 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (6)...	56
FIGURA 9 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (7)...	57
FIGURA 10 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (8).	57
FIGURA 11 - Cena do curta-metragem <i>Dama da Noite</i> (1999), de Mário Diamante (9).	59
FIGURA 12 - Cena do Filme <i>O Baile</i> (1983), de Ettore Scola	66
FIGURA 13 - Cena do Filme <i>Onde Andará Dulce Veiga</i> (2007), de Guilherme de Almeida	67
FIGURA 14 - Cena inicial do filme <i>Bagdá Café</i> (1987), de Percy Adlon	67
FIGURA 15 - <i>O Quarto em Arles</i> (1889), de Vicent Van Gogh	75
FIGURA 16 - Cena do filme <i>Aqueles Dois</i> (1985), de Sérgio Amon	75
FIGURA 17 - Cena do filme <i>Aqueles Dois</i> (1985), de Sérgio Amon	76
FIGURA 18 - Cena do filme <i>Aqueles Dois</i> (1985), de Sérgio Amon	80
FIGURA 19 - Cena do filme <i>M� Educa�o</i> (2004), de Pedro Almodóvar	92
FIGURA 20 - Cena do filme <i>Esse Obscuro Objeto do desejo</i> (1977), de Luis Bu�uel .	96

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	10
PRIMEIRAS CENAS: INSTIGAÇÕES SEMIOLÓGICAS	12
CAPÍTULO I.	
1. APROXIMAÇÕES CAMBIANTES: LITERATURA & CINEMA	15
CAPÍTULO II.	
2. BIOGRAFEMAS DIFUSOS DE CAIO FERNANDO ABREU	23
2.2. A ESCRITURA COMO LEITURA-MONTAGEM	36
CAPÍTULO III.	
3. DERIVAS DO OLHAR: CAIO FERNANDO ABREU EM CURTA-METRAGEM.	44
3.1. A MÚSICA E O CONTO	61
CAPÍTULO IV.	
4. A ERRÂNCIA E A CITAÇÃO: CAIO FERNANDO ABREU EM LONGA-METRAGEM	68
4.1. PELA NOITE: UM FILME NEO-DECADENTISTA?	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
FILMOGRAFIA	108

PRIMEIRAS CENAS: INSTIGAÇÕES SEMIOLÓGICAS

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?

BARTHES, Roland. *Escrever a Leitura*. In: *O Rumor da Língua*, p. 41.

Existe um conto e, espelhando-se nele, há um curta-metragem. Uma espécie de perturbação nos percorre diante de um duplo. Escritura que busca a imagem e filme que busca o literário? Ler o texto verbal e construir a imagem? Ou ver um filme, para então construir o conto? Eis o desafio que se percebe, neste ensaio, marcado pela sociedade do espetáculo e pela proliferação de imagens.

A epígrafe de Barthes, posta acima deste tópico, confirma que ler levantando a cabeça aponta um trabalho no confronto entre imagem e texto, construído na tessitura dos signos que não estariam limitados ao texto, assim como não estão no autor ou no leitor exclusivamente, mas no cruzamento de olhares entre eles, nas relações entre discurso e visibilidade.

O que nos interessa, portanto, um olhar semiológico e numa abordagem comparada, são as relações entre “o que o texto faz ver” e o que a imagem “dá a entender” como nexos privilegiados para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento, segundo Schollhammer.¹ O pesquisador entende que o texto não explica mais o que a imagem diz, e a imagem, por sua vez, não ilustra o que a palavra oculta. Tal hipótese foge dos moldes tradicionais de comparação entre imagem e texto, que se concentram nas semelhanças e simetrias. Os estudos contemporâneos trabalham, segundo as pesquisas do autor, como o lado imagético do texto e o lado textual da imagem para, então, destacar as diferenças inconciliáveis e não comunicáveis que revelam os limites dinâmicos de cada meio expressivo.

De certa forma, nessas aproximações e contrastes, é possível afirmar que a narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu (1948-1996) se depara com a perda da autonomia do literário, provocada pela condição cultural, incorporando, em sua textualidade, características da visualidade da imagem para compor sua significação narrativa.

¹ Um dos organizadores dos livros: *Literatura e Mídia* (2002), *Literatura e Cultura* (2003) e *Literatura e Imagem* (2005) e *Além do visível. O olhar da Literatura* (2007) fruto de pesquisas do Departamento de Letras da PUC-Rio, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Em outro instante, o curta metragem *Dama da Noite*, de Mário Diamante (1999), adaptado do conto homônimo de Caio Fernando Abreu, também é construído no redemoinho intertextual que, além de referir-se ao conto, também cita aspectos do vídeo, da fotografia como espetáculo para montar um todo coerente e integrado.

Nesse sentido, este ensaio percorre os eixos texto e imagem/ imagem e texto ou Literatura e Cinema/ Cinema e Literatura - os dois pares apresentando-se lado a lado, irreduzíveis em sua especificidade de obra artística e específicos em sua forma expressiva. Extremamente diversos, mas relacionados, graças ao ato que tornou eficaz a manobra da duplicidade e os estudos sobre dialogismo.

Com esse olhar sinestésico e desejante, conto e curta-metragem, indiscutivelmente ligados, serão lidos de forma intersemiótica, criando assim “uma nova consciência de linguagem, que obriga a contínuos cotejos entre os códigos, o que constitui contínuas operações” (MUCCI, 2006.) Literatura e cinema narrativo apresentam, então, nesta dissertação, apesar da disparidade entre suas formas primárias, um certo parentesco.

Na narrativa cinematográfica, as relações intersemióticas entre imagens que se transformam são preenchidas pela palavra, enquanto na prosa de Caio Fernando Abreu (1948-1996) a palavra, sustentáculo das ações, é o fator deflagrador das imagens. Nas duas artes, o que há de estritamente narrativo são os esquemas das ações, que se reduzem inevitavelmente ao elemento verbal. Nesse ponto, curta-metragem e conto tornam-se, ambos, objeto de narratologia².

Esta dissertação é composta de pedaços, fragmentos, trechos banhados pela imagem e sustentados com palavras, rasuras - uma leitura à deriva, ao estilo do palimpsesto - de textos que jamais serão recompostos na íntegra. Os intertextos desse palimpsesto, por outro lado, se superpõem, pois inscrevem imagens sucessivas, que se inscrevem e escrevem outras histórias. Por isso, sua leitura se dará por aproximações, tentativas, rascunhos.

O corpo, aos olhos semiológicos, será o recorte sensível das formas de ver estes textos; não enquanto mera descrição física, mas como discurso simbólico, que atravessa história e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre texto e imagem e

² A narratologia é uma área de reflexão teórico-metodológica autônoma, centrada narrativa como modo da representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da *teoria semiótica*. A narratologia dedica-se ao estudo de três tipos de relações entre o relato (história) e o ato da narração: *o tempo*, que se ocupa das relações entre o tempo da diegese e o relato; *o modo*, que trata do ponto de vista da perspectiva narrativa; e *a voz*, que se refere à questão do narrador ou instância narrativa. O modo ou ponto de vista narrativo é o aspecto que, nos últimos anos, mais tem se desenvolvendo na análise fílmica. (REIS, C. & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo. Ática, 1988. p.79)

emaranhado de existências humanas. Esse corpo, recortado enquanto *corpus*, torna-se o labirinto do olhar-câmera feito de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade.

A dissertação, à maneira de um recorte-colagem³ ou montagem textual, considerada em si mesma, assume as características plásticas da técnica da colagem, já experimentadas pelos dadaístas Picasso e Braque entre outros, e aproxima imagens de diferentes tonalidades, edifícios, rostos, fragmentos de amor, boates noturnas, espaços vazios, solidão... o mundo *dark* e sombrio do corpo, enquanto *corpus*.

Este ensaio é constituído, assim, por um conjunto desordenado em que convivem, em tensão no contexto para onde foram deslocados, citações de universos culturais não-acopláveis.

A colagem é direcionada por um princípio seletivo de cenas do curta-metragem e fragmentos textuais do conto. São recortados significantes, sobrepostos e antagônicos, que afirmam olhares à deriva para o corpo introduzido nas narrativas em questão. Junto a esse corpo-metáfora, estarão acoplados a linguagem verborrágica, traços e representações do mal, extremos de morte e vida, Eros e Tânatos, como composições em resíduos, restos de um corpo que precisa falar, mas se perde na Babel contemporânea, tomado pela imagem e por ilusões do amor.

O texto gravado nesse corpo enquanto registro de identidade é puro gesto de inscrição e funciona como metáfora do excluído fragmentado, que resiste à totalização e ao mundo da roda gigante, nesse universo contínuo, que caminha para o ilegível. Ao leitor, cabe inventar, juntar os fragmentos, compor o quebra-cabeça e contrapor-se à violência da orientação dos sentidos em labirinto. Enfim, deve rodar na roda gigante ou ser mero espectador.

Tudo será uma viagem pelo corpo e com o corpo, e ele será o texto e a imagem, a sensualidade que instiga uma costura, a descoberta pelo discurso secreto, pelo desenho invisível. Durante a travessia labiríntica pelos corpos e *corpus* que constituem esse trabalho, Barthes e outros estudiosos da semiologia e da imagem serão os guias teóricos que privilegiam o traçado escritural, imagético e literário, tecidos nos fios de um palimpsesto que guarda os restos mnemônicos do texto corporal.

³ Técnica, também, utilizada por Caio Fernando Abreu em sua poética.

CAPÍTULO I. APROXIMAÇÕES CAMBIANTES: LITERATURA & CINEMA

O fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-revolucionário. Marginal e pós-marginal, pós-moderno e pós-modernista, ou seja, traduz o que vivemos vertiginosamente no olho do furacão contemporâneo.

Da geração 70 à geração 90, a narrativa assume outro cenário poético, traçando uma trajetória que levou da contracultura à reação cultural. De maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral da ficção brasileira. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, recurso ao relato autobiográfico, entre outros.

No século XX, então, surgem a mistura de estéticas, a mistura das narrativas literárias com recursos cinematográficos e de hibridismos de gêneros na literatura - elegendo o conto como o espaço privilegiado para suas pesquisas formais e conflitos existenciais, políticos e de comportamento. Emerge, assim, uma narrativa que escreve o texto como no cinema, articulando linguagens, misturando códigos.

Por isso interessa-nos perceber como a linguagem cinematográfica influenciou a narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu (1948-1996) na cena finissecular. A tentativa que se busca concretizar é a caracterização do texto literário do contista a partir de uma reconstituição de seu diálogo com o momento histórico e com a linguagem cinematográfica.

O autor cinéfilo, no delírio de narrar, deixa-se tomar pelo objeto-paixão, insere-se no texto, apaga os limites entre literatura e cinema, e fantasmaticamente faz-se escritor/leitor, diretor/espectador. Trata a história como a um filme - pastiches, palimpsestos⁴, como em técnicas cinematográficas com cenas em cortes bem distintos.

⁴ O palimpsesto, segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 333) deriva do grego: *pálin* = novamente, *psestos* = raspado, borrado. Na Antiguidade, como o pergaminho e o couro eram materiais caros, os escribas reutilizavam diversas vezes os mesmos manuscritos “colocando-os numa dissolução de água de cal para assim os despojarem das primeiras escritas que eles continham. Tais couros e manuscritos, depois de raspados e alisados com pedra-pomes, eram aproveitados várias vezes para novos escritos”. A escrita palimpséstica de Caio sempre revela um ruído na mensagem, pois resulta do diálogo simultâneo com textos outros. Não se trata, contudo, de um texto esfinge: “decifra-me ou te devoro”, parafraseando o texto de Édipo. Mas a consequência de um desvelamento ocasionado por marcas ficcionais, que necessitam de um leitor atento para seguir as pistas que indiciam, muitas vezes, um outro gênero, ou uma outra voz. Uma metanarrativa que orchestra subgêneros, quer por engaste, ou como deslocamento paronomástico, quer como cronotopo memorialístico. Desta forma, temos várias camadas textuais que trabalham em simultaneidade. Engaste - o palimpsesto por trabalhar com a curetagem mantém uma relação auto-reflexiva que atua com mais de um signo. Na reescrita do texto reciclado, a narrativa irá apresentar marcas sígnicas, camadas que se

A cultura contemporânea é sobretudo visual. Videoclipes, cinema, telenovela são técnicas de comunicação e de transmissão, cuja força retórica reside, sobretudo, na imagem e, secundariamente, no texto escrito, que funciona mais como um complemento, um impacto desses recursos imagéticos.

Pode-se, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes sugerida entre textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. O cinema, arte e indústria que dominou o imaginário dos povos na primeira metade do século XX, deve muito à literatura pelo que esta lhe tem fornecido em matéria de enredos e recursos para as histórias que exhibe. Por seu lado, a literatura do século XX, diante de novas técnicas audiovisuais, transformou-se inspirada por elas, fez-se diversa em alguns aspectos do cinema e transformou a ficção contemporânea.

A imagem, nesse contexto, caracteriza o mundo contemporâneo e, conseqüentemente, o modo de escrita (e até mesmo o modo de concebê-la). Quase sempre, associada ao discurso-clichê da - “civilização da imagem” -, expressão que carrega a marca do excesso, seja em aspectos positivos, seja em aspectos negativos. Uns, a exemplo de Fredric Jameson, falam em “superabundância de imagens” ou de “uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” (JAMESON, 2004, p 45), que caracterizam o pós-moderno, no qual a imagem ter-se-ia transformado na principal forma de semiose de diluir mensagens. Outros, como Ítalo Calvino, apontam a negatividade da “inflação de imagens” (CALVINO, 1990, p.107); outros, ainda, lêem a realidade cindida em imagens, como quer Guy Débord em seu conhecido livro *A Sociedade do Espetáculo* (1997). Outros, ainda, constataam o excesso de signos e imagens que desafiam a reprodução mimética e segura do mundo, como apontou Jean-François Lyotard, chamando-a de “não-representável” para significar a impossibilidade de preestabelecer símbolos, figuras ou formas que sirvam de suporte a toda criação artística.

O pós-modernismo, para Lyotard, seria a estética da anti-representação: “é necessário que se torne claro que não nos compete fornecer realidade, mas inventar alusões ao concebível que não pode ser “presentificado” (1993, p. 27). Ainda, segundo o filósofo, “o universo não é apresentável, a humanidade também não, tal como o fim da história, o instante, o espaço, o bem etc” (1989, p.129). Com essas premissas, Lyotard conclui pela idéia de “apresentação negativa”, identificável por exemplo na pintura

engastam à narrativa primeira. O termo *engastar* é definido por Lucien Dällenbach em *Intertexto e autotexto*. In: *Poétique. Revista de Teoria e Análise Literárias -Intertextualidades*, Coimbra, 1979, p. 56.

abstrata e na literatura surrealista. Nestes casos, a literatura, o cinema e a narrativa de Caio Fernando Abreu aproximam-se dessas reflexões pós-modernas sobre a anti-representação e assumem, nas idéias de Lyotard, o foco no sublime, sendo este “o sentimento que é convocado por estas obras, e não o belo” (ibid, id).

Esse período pós-moderno ou denominado de “pós-orgia”, por Baudrillard, reporta-se a um momento no qual exaltam-se todos os modelos de representação e de anti-representação (BAUDRILLARD, 1992, p.9). O império do simulacro, nesse caso, caracteriza o período em que as imagens-cópias perdem as referências de seus originais, revelando, assim, uma crise de representação. O simulacro seria, então, a denominação das imagens contemporâneas e, conseqüentemente, metáfora chave, que relaciona a narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu com um período marcado por citações, reciclagem, pela proliferação dos signos ao infinito, na qual nada é criado de novo, como afirma Jameson - tudo, limita-se, assim, ao jogo aleatório dos significantes e ao mundo embaralhado dos fragmentos de textos preexistentes e transformados pelo processo de bricolagem (JAMESON, 1992, p.118).

Ao distinguir três etapas da teoria da visão no século XX, Fredric Jameson elege a última como sendo a da sociedade da imagem, iniciada por volta da década de 80 e coincidindo com o processo de sistematização da cultura pós-moderna e com a produção literária de Caio Fernando Abreu. Nesse momento, os sujeitos humanos, semelhantes aos protagonistas das narrativas desse autor, são expostos ao bombardeio das imagens, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes; a reflexividade se submerge na superabundância de imagens tornada natural. Essa nova situação, propriamente pós-moderna, significa uma maior estetização da realidade, “que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagens mais completa dessa mesma realidade” (JAMESON, 2004, p.135).

Nesse sentido, a escritura obcecada pela visão e pelo detalhe, que estende a frase, a estilística e segmenta as ações, instaura a presença do cinema na poética de Caio Fernando Abreu. Também as noções de tempo, como no cinema, perdem seu caráter estático e irreversível, dando lugar à repetição, ao retroceder da ação, o que aponta para uma simultaneidade dos fatos e não mais a uma continuidade inexorável.

Yuri Lotman, ao falar da “Luta com o Tempo”, resume dizendo : “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe o tempo artístico possível: o presente” (LOTMAN, 1978, p.136). Tratando da recepção no cinema, no capítulo “A Ilusão da Realidade”, afirma: “ mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola

diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real [...]. Devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente” (LOTMAN, 1978, p.25). Como a explicação de Lotman, Caio Fernando Abreu, através da escritura fílmica, ao narrar presentifica o passado e o futuro - e, ao fazê-lo, presentifica-os na medida em que no ato do consumo imediato, e na rapidez das cenas, o espectador/leitor experimenta-os como se fossem presentes.

Ao ler e ver, nesse mundo saturado de imagens e na proximidade da estrutura do texto fílmico, os narradores apreendem, então, que a visão pode liberar, ao invés de simplesmente perturbar o indivíduo: ver passa a ser sinônimo de compreender. Para tanto, esse intertexto fílmico aparece como adjuvante no processo que leva à compreensão de si e do real. A poética de Caio Fernando Abreu, então, passa a ser uma provocação às diversas instâncias que historicamente alicerçaram um modelo de escritura para a literatura e para o cinema. Esse autor contesta e questiona todas as regras básicas de representação, reconstrução do real, focalização, tratamento das idéias, subvertendo paradigmas e criando novas perspectivas para a literatura e para o cinema. A dimensão temporal é eliminada e o tempo da representação, como num filme, desaparece em prol do tempo da leitura.

O TEXTO DO FILME E O FILME DO TEXTO

Em Caio Fernando Abreu, a obra escrita engendrada pelo filme permite problematizar as palavras, quando devem dizer a imagem fílmica na sua ausência. Essa confrontação entre o conto e o filme, dois aspectos de um mesmo percurso, - das palavras às imagens e das imagens às palavras -, permite questionar os textos do ponto de vista fundamental e até agora negligenciado, segundo as reflexões de Jeanne-Marie Clerc ⁵ (2004, p.304-5) “o da referência para a qual, em última análise, se considera que remetem os signos que constituem a obra, seja escrita ou filmada, romanesca ou cinematográfica”. É nesse sentido que segundo a teórica, “o horizonte da leitura se afirma a partir de agora na imagem, isto é, um real ausente, de certo modo negado pelos artifícios a que dão lugar a sua simulação e que o texto toma doravante a seu cargo como a única realidade apontada por trás das palavras”, (2004, p.305).

⁵ CLERC, Jeanne-Marie. *A Literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão*. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Ives (orgs). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 283-323.

Percebe-se, assim, na escritura romanesca de Caio Fernando Abreu, uma metamorfose da natureza e da função do visual na escrita. Talvez seja por isso que ele tenha afirmado ironicamente numa crônica “meu coração é um filme *noir* projetado num cinema de quinta categoria. A platéia joga pipoca na tela e vaia a história cheia de clichês” (ABREU, 1996, p. 76).

A poética do autor cinéfilo, nesta pesquisa de aproximação à imagem cinematográfica por meio da linguagem romanesca, deve-se ao fato de, em primeiro lugar, a paixão desenfreada pelo cinema e, em segundo lugar, assemelha-se à “ficção que procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios” (CÂNDIDO, 1989, p.215). Deste modo, o trabalho da escritura fílmica de Caio converte-se numa prosa específica que repousa sobre um trabalho de opacificação dos signos lingüísticos. Por outro lado, a simples apresentação material do conto acentua a técnica da montagem de fragmentos descritivos, longamente detalhados, no seu aspecto mais exterior de ornamento dos significantes, sugerindo sempre o processo de reconhecimento da imagem por trás dos signos descritos.

Ao falar da temática do cinema no romance, Jeanne-Marie Clerc esclarece que

“o cinema e seus anexos fornecem [...] ao romance um material temático muito rico, revelando simultaneamente o reflexo que a sociedade dá de si mesma através das imagens que fabrica e, mais profundamente, das grandes questões que se coloca sobre a realidade” (2004, p.311).

O cinema e seus derivados (anúncios, fotografias e televisão), ainda segundo a pesquisadora, estão presentes nos romances, não apenas sob a forma de temas mais ou menos desenvolvidos, “mas ainda graças às numerosas citações, comparações e metáforas que testemunham o horizonte cultural onde se inscreveu a escrita” (2004, p.312).

De qualquer forma, a escritura fílmica, presente na narrativa de Caio Fernando Abreu, interroga a possibilidade de certa poética ter nascido como efeito da linguagem cinematográfica. É possível pensar, então, que o escritor-cinéfilo pensava mundos narrativos originados no cinema. Cine-contos ou cine-romances, simulacros de roteiros, filmes imaginários, escritura-montagem assumem categorias na poética desse autor que se vale, sobretudo, da ausência, da negação e da impossibilidade sem aproximar-se a literatura e o cinema na forma como esta historicamente é feita. Trata-se, como afirmou André Soares Vieira (2007) ao estudar vários romances cinematográficos, “de digerir a máquina-cinema para regurgitá-la em uma escritura original calcada em uma impossibilidade, mostrando o desastre da escritura e do filme” (VIEIRA, 2007, p.152).

Christian Metz , num texto célebre - “Para Além da Analogia, a imagem” (1973, p.7-18) - fala da ação semiológica que permite compreender a especificidade daquilo que chamamos de “imagem” - é ser heterogênea, misturar e imbricar vários sistemas de signos, não se reduzindo à simples analogia, mas, pelo contrário, abrir-se a todo um jogo visual culturalmente codificado, cuja semiose, longe de ser fácil, passiva e material, constitui uma resposta ativa e criadora a uma estratégia complexa de comunicação.

Semelhante à discussão sobre a imagem no ensaio de Metz, Caio Fernando Abreu constrói narrativas híbridas, roteiros fictícios, textos que se apropriam da linguagem cinematográfica e do aparato tecnológico da imagem tornada possível pelo cinema. A recepção, nesse sentido, caminha na esteira da anti-representação, no simulacro do cinema, e, conseqüentemente, afirma seu próprio processo de auto-representação. O cine-conto representa apenas a si mesmo, justifica-se por si só, constitui seu próprio referente.

O filme a que o conto alude, por outro lado, representa antes o filme de um texto que se constrói à medida de sua leitura, no ato da semiose, como afirmou Barthes. O cine-conto ou filme imaginário e fictício e não apenas o filme real, este torna-se cada vez mais afastado e percebido como zona mental, intertextual e subjetiva. Sua poética aponta para um devir imaginário chamado filme ou refere-se a um filme produzido e já exibido, concretizado numa escritura que pretende ser fílmica, simulacro do simulacro do cinema. Meras simulações fílmicas, jogos visuais.

As relações entre literatura e a linguagem cinematográfica recuperam uma narrativa ou uma poética da fala, da leitura, do contar histórias de filmes que se imbricam na feitura do conto ou ato criativo. O filme do texto projeta, através do simulacro, uma poética que se faz na negação de seus pressupostos e procedimentos canônicos, uma narrativa do indizível, do irrepresentável. Uma poética que mostra os interstícios do texto, do signo e, também, do filme, para, sem seguida, desconstruí-los. Uma poética que simula a tela, que se constrói no hiato, no intervalo, na elipse, nos silêncios e solidão; uma literatura fílmica, o filme da literatura, a literatura do roteiro, do projeto do filme, do simulacro do roteiro, dos filmes contados e imaginados, dos filmes não realizados, do não-filme, do filme B, do cinema interior, as imagens e cenas descritivas que formam um filme, dos cortes, da trilha sonora que embala as ações dos personagens. O filme do texto contado na câmera de leitura, na câmera escura ou nas proibições das cenas homoeróticas. O filme da citação, da paródia, da ironia, do pastiche, das epígrafes constantes, das notas de rodapé, dos comentários, o filme

“obtuso” ao gosto barthesiano, o texto fílmico que se fabrica no entrelaçamento. A ficcionalidade do cinema aplicada ao conto, a ficção do processo aplicada ao processo de ficção.

Enfim, entre a palavra e o silêncio, entre o texto e a imagem, entre o que diz e o que sugere, entre signos fugidios, situa-se o texto de Caio Fernando Abreu. Ler o seu texto é penetrar nesse jogo tenso e denso, onde forças se colocam em oposição. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, texto e imagem, reconquistar o um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas os fragmentos das narrativas de Caio não conseguem se reagrupar de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram.



Caio Fernando Abreu/ Capa do livro *Caio 3D - O Essencial da Década de 1990*.

[...] Minha crônica seria como uma foto, conto um curta metragem, romance um longa metragem, talvez. Ao fazer fotos, coloco nelas toda a minha atenção, o mesmo cuidado e carinho do que ao fazer um curta ou um longa. Não há “pior” nem “melhor”. [...] Como escritor, para mim escrever um texto é entregar-se a ele, seja qual for o seu gênero, e fazê-lo o melhor possível. Escrevo uma crônica com a mesmíssima intensidade que um conto ou a apresentação de um pintor num catálogo ou uma resenha literária.

ABREU, Caio Fernando. *Entrevista*, 1995

CAPÍTULO II.

2. BIOGRAFEMAS DIFUSOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Escrever é um modo do Eros

(BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Prefácio. p. 18)

Paixão é o que dá sentido à vida.

Caio Fernando Abreu

A VIDA COMO TEXTO

Em texto sobre Walter Benjamin, Susan Sontag afirma que “não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.” (1986, p.87). A vida nesse sentido será construída a partir do olhar que lançamos ao que foi escrito nas cartas, no significante, que, fixando-se aos órgãos, fala pelo corpo e constrói múltiplas significações.

Não há lugar, portanto, para a rígida divisão entre as cartas e a vida, entre o escrito e o vivido, não se trata de revelações, descobertas, decifrações, mas, sim, de construção. Como diz Barthes:

Não que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com obra, há uma reversão da obra sobre a vida (e já não mais o contrário); (...) a palavra “biografia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel. (2004. p. 72)

A partir dessas considerações, a vida de Caio Fernando Abreu (1948-1996) pode ser lida em fragmentos, à deriva, “o texto é só texto, nada mais que texto” e as cartas serão tratadas como elemento de construção da função autoral e das relações intersemióticas, ou seja, “no estudo dos signos em sua produção, transmissão, interpretação” (MUCCI, 2002, p.01). A escolha do escritor Caio Fernando Abreu nos parece oportuna na medida em que fatos de sua vida - homoerotismo, melancolia, metalinguagem e, notadamente a paixão de escrever, se tornaram indissociáveis da análise de sua obra.

Suas cartas poéticas, citações, epígrafes e verborragias levam certos leitores a associarem-nas a uma escritura intimista, confessional e a procurarem em seu texto pistas reveladoras de sua individualidade. O aspecto verborrágico, confessional, de uma “escrita

do eu”, nas cartas de Caio parece corroborar para a construção de Caio F., forma como assinava. Nas cartas, como nas suas narrativas, misturam-se confissão e ficção, não tão fiéis aos acontecimentos biográficos, mas fazendo uso deles, permitindo-nos construir um retrato através de sua palavra escrita. Isto é, ler a vida pela obra, como Susan Sontag postula.

Nesse percurso desviante as cartas de Caio não conduzem a nenhum destino, porque assumem uma encenação, a própria sinceridade, segundo Ítalo Moriconi “é uma encenação” (2002, p.19).

Assim, diante dessas cartas escorpiônicas ou de fragmentos que implicam colher recortes, epifanias instantâneas, extremos da vida, o leitor ou crítico deve ensaiar a trajetória do impasse, perceber analiticamente a fragmentação e a multiplicidade de voltas, interpretar o traçado geral que as rege, confirmando o que Barthes apontou como biografema.⁶

O OLHAR ESTETIZANTE E O MUNDO DO SIMULACRO

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não paupável. (ABREU, 2002, p. 141).

Organizadas por Ítalo Moriconi, *Caio Fernando Abreu : Cartas* foram divididas em duas partes - a primeira contendo as cartas escritas nos anos 80 e 90, e - a segunda, como espécie de retorno ao tempo -, produzidas no final da década de 70, ainda em estilo adolescente.

As cartas, nesses recortes temporais, poderiam ser, em certo sentido, uma memória apagada e o leitor teria o papel de lembrar e construir uma leitura que não é só do texto presente (primeira parte), mas também do texto passado (segunda parte). Assim, na organização de Moriconi, tudo está sempre se construindo no presente e sugerindo os traços do caminho percorrido pelo sujeito das cartas. As cartas sob esse olhar, além de

⁶ O biografema, segundo Barthes, nunca é uma verdade objetiva: “O biografema nada mais é do que anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo”. A biografemática - “ciência” do biografema - teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa “biografia” diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmar; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo - leitor. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.15) Nesse sentido e relendo Barthes, Décio Pignatari, no artigo *Para uma semiótica da Biografia* (1996, p.13), define o *biografema* como traço distintivo de um **biodigrama**, que é a biografia. Podemos dizer, segundo o autor, que a operação biográfica, ou autobiográfica, implica a coleta de biografemas para montagem de uma **biogramação**.

constituírem uma busca pela linguagem e exibirem traços estilísticos do autor, são, ainda, uma tentativa desesperada de captar-se a si mesmo se fazendo.

As viagens do andarilho pós-moderno, que não foram poucas, estimularam a produção e proliferação de vasta espistolografia. Numa das cartas para Maria Adelaide Amaral, ele narra a cidade, um dos signos fortes de sua narrativa contemporânea:

Mas a cidade, ah a cidade, que miséria. Um favelão. Detestei São Paulo também nos dias que passei aí. Achei pobre e barulhenta, todas as pessoas que cruzei só falam em cocaína. E como falam. Dirigem a mil por esse trânsito infernal e falam falam falam. Invivível. Aqui em cima do morro fico em retiro quase absoluto. Quando vou à cidade, volto irritado. Silêncio, ando obcecado por silêncio. Um silêncio que te permite ouvir o ruído do vento. É o bater do coração. (ABREU, 2002, p.66)

A cidade, retratada nesse fragmento, também é perturbadora dos personagens que, como Caio, vagueiam pelas ruas. Comandada pela luminosidade da cidade-espetáculo e de neons, o escritor, também como seus personagens pela noite, corporifica na escritura andarilhos que navegam entre “puncks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico”, como no conto *O rapaz mais triste do mundo* (1988, p.57)

Nessa mesma carta, o sujeito que narra, brinca com o próprio nome, despedindo-se e assinando “Caio F. (o primo careta de Christiane)” (2002, p.69). Nesse caso, é muito comum o escritor assumir, em diversas cartas, como apontou Moriconi, Caio F. ou a assinatura de Christiane F., fazendo alusão ironicamente à adolescente alemã Christiane F., cujas experiências são relatadas no livro *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e protituída*, lançado na época no Brasil.

Como se vê, nas suas cartas, e também na sua escritura, veiculam-se sempre duas histórias no mínimo, uma colada à outra, às vezes justapostas, outras vezes sobrepostas. Nesse caso, assinando no feminino, a biografia (ou máscara?) funciona na escrita quase como um outro discurso, sempre compondo a cena de humor *queer*⁷ e a textualidade. Essa é justamente, uma das características do que pode ser classificado como uma “escrita queer”, ou seja, um travestimento discursivo em que o autor assume uma personalidade feminina.

Duplamente travestidas (“Caio F. o primo careta de Christiane”), as cartas que, ao construírem a história romanesca aos fragmentos, vai construindo, também, a história

⁷ Este humor *queer* vai estar presente nas cartas que Caio Fernando Abreu escrevia para seus amigos (alguns homossexuais) em que ambos se tratavam com nomes e apelidos do sexo feminino. Trata-se de uma quebra de formalidades através da profusão de apelidos, senhas e gírias codificadas do universo *gay*. A palavra em inglês *queer* traduzir-se-ia por “bicha”, (homossexual do sexo masculino).

pessoal do escritor, sua *persona*⁸ literária: ficção que fala de ficção. Ou seja, tudo confirma que “a linguagem revela sempre aquilo que quer esconder” (GENETTE, 1968, p. 49).

Confundidas, essas histórias pessoais também servem de material ficcional e biográfico, misturadas em trocas semiológicas, uma inserida na composição da outra, esgarçando os limites entre o real e o imaginário⁹.

É nesse sentido que Barthes afirma:

O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil ou moral), é um corpo. (BARTHES, 2005, p. 16)

Essas reflexões barthesianas não são normas estritas para se entender a obra, mas, no caso da escritura de Caio, desconsiderar a inserção da vida do escritor na construção de sua obra é não tomar o seu próprio projeto literário no que ele tem de mais significativo.

Tais jogos de mascaramentos e simulacros, muito comum nas cartas e nos contos, reforçam e estruturam a metalinguagem na poética de Caio à imagem do estilo em palimpsesto, composição que oferece uma pista socialmente aceitável, para que, de seu avesso, entre as frases interrompidas, surjam outras linhas, que, no entanto, não deveriam ser claramente legíveis, porque são virulentas e fugidias.

Essa relação lúdica pode ser percebida no conto *Fotografias*, escrito em primeira pessoa do singular e no gênero feminino, - uma mulher se sente na obrigação de desempenhar um jogo de submissão. Gladys, “uma loura trintona e gostosa”, por exemplo, finge ser caça, quando na verdade é a caçadora:

... aprendi também a importância de deixar o caçador supor-se caçador quando na verdade é caçado, eu, pantera astuciosa de garras afiadas, andar felino, ferocidade invisíveis, mas como ia dizendo, sou também uma loura labiríntica em suas próprias tramas, tão densas que freqüentemente supreendo-me atingindo o ponto oposto ao de minha rota anterior. (ABREU, 1995, p. 88)

⁸ Segundo Luiz Costa Lima, o autor só se constitui como **persona** quando o mesmo cria *carapaças simbólicas do indivíduo*. É no exercício dos vários papéis que o homem se constitui e marca sua alteridade, quer real, quer ficcional. O papel do autor (ser biográfico) é recriar o mundo (ficcional) como possibilidade discursiva. Numa relação hierarquizada, teríamos aquele que cria (autor) e aquele que é criado (persona), mas, quando esses dois elementos estão inseridos num texto, ambos se constituem e se definem como seres sígnicos. Poderíamos dizer, então, que o autor biográfico cria uma espécie de persona-autor, que se interpõe textualmente num desdobramento metalingüístico. (LIMA, 1991, p.40-56)

⁹ “A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p.112).

No mesmo conto, Liége, “uma morena magrinha”, também não consegue expor seus verdadeiros desejos e personalidade:

Sobrevivo a cada manhã quando, cruzando corredores que me conduzem às ruas intermináveis, imagino que sou invisível para um dos que passam. Ninguém suspeita do meu segredo, caminho severa pelas calçadas, olhos baixos, para que minha sede não transpareça: sou tão morena e tão magrinha que ninguém me adivinha assim como tenho andado. (ABREU, 1995, p.94-95)

Este jogo de máscaras acaba, inevitavelmente, fragmentando o sujeito e tomando-o em *flashes* de momentos. Indícios disso podem ser observados também nas cartas e em muitos personagens de Caio Fernando Abreu. Seus personagens, como o escritor nas cartas, são construídos como indivíduos des-refencializados e dessubstancializados, vivem na pele a angústia do isolamento, por isso, alguns deles demonstram a sua faceta mais depravada, sórdida e decadente. Contudo, também revelam um lado humano, sensível e poético.

DE CARTAS E DE INTERTEXTOS: “A ESCRITA DE SI”

Mandar e receber cartas, escrever fora de seu país de origem é, de certa forma, dialogar com lugares, com as cidades, com as fronteiras reais e imaginárias. As datas e nomes de lugares, postos no fim das cartas de Caio, possibilitam ao leitor estabelecer um diálogo proveitoso entre aquele que escreve, sua obra e sua época.

Em Caio, as dedicatórias e epígrafes, por serem marcas de um desejo pessoal do escritor, e também “a citação por excelência”, segundo COMPAGNON (1996, p.79), não devem ser desconsideradas, porque elas, a seu modo, podem servir de introdução à mensagem. As citações diversas em suas cartas também estão presentes em suas narrativas e crônicas e são importantíssimas para entender o projeto intelectual e a questão da autoria que se espalha para além do ficcional.

Nas cartas fundam-se textos e, por meio da leitura, afloram outras leituras nela sobrepostas. Nesse sentido, os biografemas, a ficção vão produzindo a vida do escritor, ou pelo menos possibilitam que esta seja lida (ou relida?) na ficção. Os traços¹⁰ biográficos

¹⁰ A noção de *traço* é estudada por Derrida a partir das metáforas, relacionadas à letra e à escritura, empregadas por Freud ao se referir ao funcionamento do aparelho psíquico. A exemplo disso, Derrida relê a metáfora freudiana do bloco mágico, que, enquanto brinquedo infantil constituído de camadas, serve para mostrar como as cenas que se *escrevem* no consciente são, com o tempo, apagadas e no entanto impressas em definitivo e de maneira rasurada no inconsciente. Os traços, comprimidos pela força do recalque, trabalham no escuro e produzem significações pela repetição, em *posterioridade*. O inconsciente é dado, pois, como uma força escritural ativa. (SANTOS, 1989, p.141)

que constituem os retratos de Caio são, pois, muito importantes. Tais traços, presentes nas cartas, devem ser tomados como parte desse conjunto que redesenha vida e obra.

Além de traços como linguagem coloquial, epígrafes aleatórias, alusões a títulos de contos, peças de teatros e poemas, o humor e a ironia *queer* são marcas do travestimento *fake* que fazem das cartas um jogo vertiginoso de máscaras que se espelham. É próprio dessa modalidade de humor *queer* a criação de códigos cômicos idiossincráticos, todo um vocabulário que Caio usava nas suas produções.

O tom epistolar também pode ser percebido em suas crônicas que evidenciam, mais uma vez, o estilo intimista de sua escritura narcísica. É o que podemos perceber na crônica *Carta Anônima*, quando se dirige a uma terceira pessoa que pode ser o leitor ou alguém específico:

Assim: estou pensando em você e o telefone toca e corta meu pensamento e do outro lado do fio você me diz: estou pensando tanto em você. Digo eu também, mas não sei o que falamos em seguida porque ficamos meio encabulados, a gente tem muito poder de parecer ridículos melosos piegas bregas românticos pueris banais. (ABREU, 1996, p.79)

Este estilo, solto e liberto de Caio Fernando Abreu, coloca-o no terreno da oralidade, através da informalidade com que se dirige ao leitor e que, definitivamente, afasta seus textos do jornalismo. O que não pode passar despercebido, também, são os comentários sobre seus livros que se prolongam por várias cartas. É o que podemos perceber em carta enviada a Jacqueline Cantore:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vêm caixas de Domecq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. (ABREU, 2002, p.128)

O mesmo se dá em carta para Luciano Alabarse, quando fala do processo de reescrita e lapidação do texto:

Estou aqui pouco *entojado* com o livro novo. Há dez dias sem escrever. Ou escrevendo sem parar, mas mentalmente. Ontem peguei a última parte que havia escrito e esmerilhei, lapidei, até ficar luzidia. Mas tenho um medo estranho de me entregar completamente. Resolvi que precisava me fortalecer fisicamente, escrever estava me derrubando. (Abreu, 2002, p.134).

Nesse fragmento esboçado, mesclando amor e vertigem, Caio deixa transparecer a fúria desejanste do ato de escrever. Tal ressonância reverbera no leitor que, ao investir na busca de compreensão da obra, depara com o espanto da escrita, que é onde o êxtase se diz.

Talvez seja por isso que Caio disse, em outra carta para Zezim, quando se referia a Clarice Lispector e à produção do livro *Morangos Mofados*:

... E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. (ABREU, 2002, p. 519)

A seu modo, é pelas cartas que Caio acaba comentando seus escritos e devaneios, fazendo o corpo mimetizar os paradigmas da escritura que retrata em fragmentos. Muitas vezes, tais cartas chegam mesmo a se aproximar dos autores que referencia, quer seja no estilo, na forma, ou nos assuntos tratados. Como Clarice, Caio instiga “o mergulho no poço” e a entrega de corpo e alma a quem o lê. Talvez um grande artifício do discurso epistolar seja como nas crônicas e cartas se desenrola, o despudoramento do eu íntimo, a exposição intelectual e sentimental de sua personalidade.

As cartas e as crônicas, editadas como cartas, tornam-se um relato fiel, ora de amor, ora de morte anunciada. Tudo, segundo Moriconi, “produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico, metáfora que universaliza” (2002, p.15).¹¹ O remetente mergulha com o outro, buscando nele o entendimento e a confiança absolutos. Nas cartas, segundo Matildes Demétrio dos Santos (1988, p.140):

Perpassam (...) uma melancolia suave, muito silêncio, um convite à contemplação muda. Imagens recolhidas, alusões, alternâncias rítmicas e ressonâncias harmoniosas se reúnem singularmente e deixam transparecer a mensagem filosófica que subjaz no tecido epistolar. Refletir e pensar é também sonhar e imaginar o que pode ser a vida numa outra dimensão, onde reinam absolutos o amor, a estética e a filosofia.

Além desse cunho filosófico e clariciano nas cartas de Caio, é possível perceber, também, uma catarse que faz as idéias fluírem em *flashes*, em instantes de anti-epifania, que revelam idéias pelo seu avesso e procuram, como nas suas crônicas, atingir o receptor. Trata-se de uma escrita rápida, pictórico-fotográfica, sintética, que se quer icônica, em que o encadeamento se processa como num jogo de cenas e em contínuos questionamentos.

Outras vezes, suas cartas fazem alusão a filmes ou assemelham-se a um roteiro cinematográfico, como pode ser visto nesta cena, numa carta enviada a Jaqueline Cantore (2002, p.156):

¹¹ Prefácio de Ítalo Moriconi de Caio Fernando Abreu: *Cartas*, p. 15.

(...) Pausa para discutir anúncios.

Pausa para tomar café.

Continuo.

Pausa para diagramar uma foto.

Continuo me aprontando para ir ao Rio lá pelo dia 4,5 de março - ou então no outro. (...) Falar nisso, liguei pra lá domingo e a Sônia não conseguia ouvir o que eu dizia por causa do barulho da água caindo.

Nesse fragmento, como em suas narrativas, é possível perceber o amor pelo cinema, a fluidez da escrita na carta como as rápidas e entrecortadas cenas nas telas. As cartas pós-modernas e transgressoras de Caio, provocam o desequilíbrio no confronto de suas convenções, expõem-se ao remetente como recorte, como fragmentos polifônicos e intencionalmente reiterados do mundo da sua ficção e dialogando com outras artes. Suas cartas, como sua escritura, são de natureza deslocada.

A transgressão no texto, em sílabas separadas para enfatizar algo(“Marileeeeeeeeeeeeeene” ou “Ganhei um beijo de Lygia e meu-bem-meu-bem-que-queixo-que-queixo-me-telefona-me-telefona”)¹², são vestígios de um progressivo engajamento na relação consigo mesmo através do olhar do outro. Signos de um processo de “tomar a si como objeto de conhecimento e campo de ação” (FOUCAULT, 1985, p. 48), em que a escritura, aliada a uma crescente intimidade com os limites do corpo, produz os domínios de si.

Nessa *overdose* escritural, as cartas reforçam o foco no prazer (prazer de viver, prazer de estar morrendo) integra-se às questões foucaultianas do cuidado de si, da “escrita de si”, da estética da existência. A escrita nesse caso constitui um “corpo”, (...) “e esse corpo como próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue” (FOUCAULT, 1992, p,143).

Essa conjugação de linguagens, de diferentes estilos e temas, esses recursos da narrativa cinematográfica em articulação com as cartas, passam a ser, no talento neodecadentista do escritor, um poderoso processo alegórico e um modo de questionar as relações entre sujeito e objeto, as formações de uma “escrita de si”, extremamente desrespeitadas no período da ditadura militar.

Essa explosão do “eu” nas cartas, uma maneira verborrágica de ser, traduzem marcas da subjetividade que aparecem em sua obra tão fortemente múltipla, que se dispersa, quase necessariamente, em fragmentações constantes. O “eu” que Caio Fernando

¹² Situações de realce da palavra na escrita. Carta de Marilene. (2002, p.118)

Abreu rastreia não é um “eu” enclausurado em sua individualidade e unidade, mas um “eu” relacional, como o da instância de *Pela Noite*¹³ - tecendo-se e destecendo-se num incessante diálogo de vozes, que constroem e desconstroem.

VOLÚPIA DE ESCRITURA & MORTE

Outro tema, que perpassa suas crônicas-cartas (quatro no total), é a morte¹⁴. Impossível falar dos biografemas de Caio sem falar, quase que obrigatoriamente, dela - algo que, no início, aparece sob a tematização da angústia, da solidão, do desconforto que a pós-modernidade nos proporciona. Mais tarde, assume representações do escrever-viver desregrado, o prazer dos excessos que se inscrevem nela. Talvez seja por isso que Bataille defina Eros como o impulso que tem a morte em suas bases, e que por isso não se contrapõe a ela, mas a incorpora.

Nas crônicas-cartas, como diário íntimo lido em partes, Caio não explicita declaradamente que se descobriu portador do vírus HIV. Figurativizada como “coisa estranha”, na primeira crônica, a morte configura-se no corpo com signos da “dor”, “veias inchadas”, “tubos de plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias”. Assim, o tema da morte vai assumindo força, gradativamente de uma carta para outra. Ficcionalizada na ilusão discursiva de que a doença não existe, é apenas uma “vertigem”, algo transitório. O leitor constrói, através das pistas fornecidas, num jogo de esconde-esconde, um rosto dionisíaco que se deixa entrever, oscilante, entre os domínios de Eros e Thanatos.

Na *Segunda Carta para além do muro* - após as pistas fornecidas na primeira -, ganham vez o surto e a vertigem. Ao delirar, vertiginosamente com “anjos”, “querubins”, “serafins” e “demônios”, o sujeito ficcionaliza um céu no qual os “anjos”, nem tão celestiais assim, representam o elo com o mundo real.

Ao revelar o “teste” e que era “HIV positivo”, o enunciador, agora destemido, sugere, através da força dos argumentos, conquistar o enunciatário, que deverá agir de forma não-preconceituosa na nova condição. Afinal, “o que importa é a Senhora Dona Vida”. Na quarta e última carta-crônica, constata-se o confronto do enunciador com a

¹³ Conto com viés homoerótico do livro *Estranhos Estrangeiros*.

¹⁴ A morte e o estranhamento, segundo Adriana Castilho Gomes, não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos* (1999, p.40).

morte, ficcionalizada como: “Uma cara que se conquista ou ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo”. (ABREU, 1996, p.183)

Essa “cara”, que sintetiza as ruínas, as vivências do sujeito, as amarguras e os prazeres de estar no mundo contrapõe-se à face tradicional da morte, mas nem por isso é menos assustadora ou dolorosa: “Nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido” (ABREU, 1996, p.183).

A representação da morte, nesta *Última carta para além dos muros*, já não surge como um fado árduo para o enunciador. O que se percebe é um reconhecimento da transitoriedade humana e condição no mundo. “A morte, aquela que sempre esta à espreita, é sinônimo de um recomeço” (SILVA, 1998, p.91).

Assim, falar pelo corpo significa também um excesso de simbolização, pois os signos da dor vivida tornam-se participantes da estratégia escritural, que os encena como força alentadora. Ou, como diz Foucault “As notícias da saúde (...) pouco a pouco adquirem a dimensão de uma descrição detalhada das sensações corpóreas, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que se terão podido experimentar”. (1992, p.153)

Nessas Cartas abertas, a escrita é dada como um alambique, um filtro que proíbe a via diretamente “biográfica” em que vida e obra poderiam se sobrepôr, numa correspondência perfeita. E a falsa moeda da linguagem, com as confusões que cria, com a sua indecifrábilidade, com a ausência de referência certa. (RIAUDEL, 2000, p.99)

Na configuração do auto-retrato, Caio posa para os interlocutores, ou se abre em confissões aos amigos mais próximos e leitores; projeta-se simultaneamente nas cartas-crônicas de sua produção literária e ensaística, ou nas imagens criadas pelos diferentes interlocutores. O perfil vai-se delineando com a ajuda de vários olhares e por um amálgama de diversos tons – uma espécie de narrativas porosas e de faces duplas, que atravessam vários lados.

Mesmo assim, tudo em Caio parece que “os signos verbais ficarão encarregados de calar, de mascarar, de tapear” (BARTHES, 1994, p.91) o leitor inocente.

O JOGO DAS CARTAS

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa.

(CÉSAR, Ana Critina, 1993, p.105)

Acida ou elegante, “encantadora de serpentes” ou diabólica, a imagem contraditória e fascinante de Caio traçada pelos outros e por ele mesmo é sempre motivo de reelaboração e releitura. O lado pervertido cruza-se com o bom, distintas dobras do sujeito que compõem os brilhos de um caleidoscópio. Rostos que, fragmentados nos reflexos, conjugam o traço sinuoso da escritura e da vida, em que os signos da AIDS, contraditoriamente, suplantam o trágico viés da morte e do luto.

Por força ou virtude dos contrários, as máscaras de Caio Fernando Abreu nas cartas retornam ao rosto de onde se despregam, rosto que mais se afirma quanto mais se multiplica e fragmenta. Tudo faz lembrar estilisticamente a crônica *O rosto atrás do rosto*.

Em carta para Hilda Hilst, uma das principais interlocutoras de suas produções, Caio diz: “finjo o tempo todo, rio, sou alegre, dispersivo, com aquele brilho superficial e ridículo...” (2002, p.407). Sem dúvida, segundo Carvalho “Clarice Lispector e Hilda Hilst são duas das *afinidades eletivas* mais importantes na criação de Caio Fernando Abreu. Como as duas autoras mencionadas, Caio manifesta em sua criação uma permanente tensão entre um desejo voraz de existir e a angústia da existência.” (2004, p.398)

Preso a sua ficção, o fiandeiro pós-moderno confessa a Sérgio Keuchgerian que “Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então, ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real - como as pessoas que não criam costumam ter”. (ABREU, 2002, p.150)

Nesse jogo e lógica dos opostos nas cartas e nas narrativas de Caio, mais que primitivo, fundante (vida/morte; real/factual; homem/mulher; luz/sombras, plenitude ou incompletude), o binarismo, mágico e lógico a um só tempo, é fácil para escritores que como Caio buscaram os extremos. Assim, o próprio escrever é viver e morrer ao mesmo tempo, o tudo pode ser o nada, como dizia Fernando Pessoa ao falar do mito.

Conforme reflexões de Foucault, não podemos depreendermos um retrato de corpo inteiro do sujeito-escritor, nem muito menos um texto total, porque o que acabamos lendo, nessas cartas que inscrevem esse olhar, “são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, de que as palavras foram os instrumentos”(FOUCAULT, 1992, p.96).

Os fragmentos das cartas de Caio comprovam o que Barthes (1977, p.8) diz: “não há biografia a não ser a da vida improdutivo. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio texto que me despoja (felizmente)de minha duração narrativa”.

Enfim, a criação poética de Caio Fernando Abreu, transfigurada em fragmentos das cartas, singulariza-se direcionada a um lirismo finissecular que possui, como núcleo mobilizador, o ato de revelar-se a si mesmo. Ora um Narciso fragmentado em alegorias, ora um Narciso melancólico. Uma auto-sondagem que se dá no confronto com as dores que lhe vão assaltando a existência, como força caleidoscópica que enfatiza o duplo sentido pessoano do “poeta fingidor”, em *Autopsicografia* (PESSOA, 1979, p.167).



Gelsomina, protagonista do filme *La Strada* (1954), de Federico Fellini

“O filme da minha vida é *La Strada*, de Fellini. Nada me comoveu tanto no cinema quanto aquela Gelsomina de Giulietta Masina, misto de *clown* e pivete, louca e duende”.

Caio Fernando Abreu, *In: Crônica: O livro da minha vida*.

2.2. A ESCRITURA COMO LEITURA-MONTAGEM

O cinema (ou uma idéia de cinema) aparece associado em Caio Fernando Abreu à prática da narrativa ou até à própria possibilidade de abordar a narrativa. A leitura literária de seus contos permite aos leitores a sensação de uma escritura feita para moldura ou tela de um filme.

Espécie de escritura fílmica, o autor cinéfilo, molda ou sugere uma construção metafórica ligada à linguagem cinematográfica que intensificada com acelerações de técnicas de reprodução da escrita, aumenta cada vez mais, em suas dobras e vieses, a proximidade com a montagem. Nesse jogo especular feito uma tela, a escritura, na estratégica dos signos, espelha o que é próprio do cinema, enamorando-se de sua imagem.

A ficção enquanto gesto poético de busca de alternativas para essa aproximação, enquanto construção de um possível, circunscreve a escritura em terreno inseguro e labiríntico. Essa fabricação e jogo, feito um filme, exigem uma recepção que só se faz pela ação fílmica-imaginativa que tanto pode roçar a realidade, quanto concretizar-se no impossível ou absurdo de uma tela.

Quanto à forma, o conto-fílmico, nessa orquestração de linguagens, sugere-nos a possibilidade de veicular alguns momentos de sua construção a uma sintaxe menos discursiva que a verbal. É aí que aparece uma noção que poderíamos chamar, nesse processo textual, de “efeito-montagem”, operando em textos feitos com palavras. Alguns procedimentos cinematográficos, algumas continuidades, de figuras que cessam serão o método declarado nas narrativas de *Morangos Mofados*, *Os Dragões não conhecem o paraíso* ou muitos outros contos do autor cinéfilo. O próprio prefácio de *Os Dragões não conhecem o Paraíso* ostenta a seguinte abertura:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias de um mesmo tema: amor. [...]. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras, uma à outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo -suponho - completo”

Como peças soltas, lexias ou fotogramas, o prefácio, confessa um trabalho de linguagem marcado pelo movimento de imagens e caracterizador do código cinematográfico induzindo-nos a uma “leitura-montagem” e metalingüística com os significantes “romance-móvil” e “romance-desmontável”. O prefácio, nesse caso,

“propõe um método de leitura (e não uma atração para o leitor): uma palavra de advertência quanto à maneira de ler este livro” (COMPAGNON, 1996, p. 86).

Os contos que compõem esse “romance-móvil” assumem, nessa perspectiva, além da temática do amor que os une, uma semântica metonímica do código fílmico, essencialmente, da montagem. Na concepção eisensteiniana, a montagem confundia-se com a própria idéia de cinema, mais que isso, realizava apreciável trabalho de aproximação entre as artes. “Aplicado à colisão de uma sóbria combinação de símbolos”, dizia ele “o método tem como resultado uma enxuta definição de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 1977, p.168).

Como forma de descontextualizar a palavra de seu uso trivial e lançá-la, pelo desvio da desautomatização para proporcionar um choque no leitor, a metáfora da montagem em Caio Fernando Abreu propõe uma semiose mais densa, dialógica. O princípio da montagem que se transfere para o conto obriga o leitor a criar. Sem dúvida, o leitor, em muitos contos, é orientado pelas intenções do narrador, mas também é envolvido no ato criador, é “a imagem que autor quis e criou, mas ao mesmo tempo recriada pela própria criação do espectador” (EISENSTEIN, 1969, p.91).

A produção de sentido no conto é, assim, análoga à produção de sentido pela montagem cinematográfica. A montagem (ou desmontagem?) funciona, então, como um recurso da escritura lúdica, como um código mediante o qual o cine-conto transmite um simulacro de escritura fílmica. Na seqüência e produção das imagens, Caio Fernando Abreu registra o ato de leitura como algo corporal, estabelecendo “protocolos de leitura”, como nomeou Robert Scholes (1991) ao falar da leitura iconográfica.

A montagem para Eisenstein tinha por função destruir as aparências do mundo visível, para em seguida poder reconstituí-lo sob uma ótica nova e mais sedutora. “O que importava para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos, gerando sentido” (MACHADO, 1982, p.55).

Toda a estrutura do livro *Os Dragões não conhecem o paraíso* pode ser lida, ao gosto do prefácio ou paratexto, na teoria genettiana, como apenas um texto que na sua totalidade semântica entre os contos que o compõe, assumiriam um processo montagem, ou mesmo uma “leitura-montagem”, como designou Lucrecia Ferrara.

A cinematografização do livro comparece, semiologicamente, como técnica fundamental que organiza os episódios e os fragmentos do livro, compondo uma maneira mais eficaz e, conseqüentemente, de narrar versões do discurso amoroso ou, como quis

Barthes, “os fragmentos de um discurso amoroso”. Assim, decompondo o livro em contos, aparentemente as narrativas surgem desvinculadas entre si, mas fazem, com a ajuda da montagem, do prólogo e dos narradores, um jogo mimético do cinema na leitura literária, ou seja, imitam, segundo CEZÁR (1994, p. 70) “o jeito de narrar do cinema, que dispensa a voz narrativa e produz continuidade narrativa na montagem”.

Com o intuito de mostrar que a escritura do cinema se esgota nas dobras do seu próprio limite, a escritura romanesca de Caio Fernando Abreu aponta para o encontro da forma literária com alguns recursos. Além de fazer inúmeras citações para se assemelhar a escritura fílmica, Caio Fernando Abreu cria uma forma de registro enlaçada pelo discurso amoroso de um cinéfilo com pontilhados que aparecem graficamente ao conto, feito uma corrente elétrica que une o texto aos aspectos da montagem.

É o que podemos visualizar no início e no encerramento do conto *A Beira do mar aberto*.

.....

 e de novo me vens e me contas do mar aberto das costas de tua terra, do vento gelado soprando desde o pólo, nos invernos, sem nenhuma baía, nenhuma gaivota ou albatroz sobrevoando rasante o cinza das águas para mergulhar [...] essas histórias longas, essas histórias tristes, essas histórias loucas como esta que acabaria aqui, agora, assim, se outra vez não viesses e me cegasse e me afogasses nesse mar aberto que nós sabemos que não acaba nem assim nem agora nem aqui

 (ABREU, 1988, p.35 e 39)

Essa combinação estilística criada pelo autor serve como recurso visual ou mesmo do processo de montagem que contribuem para a riqueza icônica/irônica dos choques parciais. Esse recurso, de alguma forma, reforça o sistema de conflitos e de elipses na descontinuidade do texto escrito e na investida do prestígio de ser signo de um texto fílmico. Toda a narração opera, semiologicamente, com sucessivos efeitos de continuidade ao retomar o mesmo recurso gráfico no final do conto, espécie de suspense derivado de um aparente defeito (ou corte) na continuidade, resgatando sucessivamente a elipse, as interrogações iniciais.

O trabalho retórico, nesse caso, justaposto a efeitos gráficos de montagem, reforça mecanismos e operações de sintaxe fílmica. A pontuação do conto, também segue a lógica da rapidez da imagem, por isso não apresenta estrutura de parágrafos ou pausas, segue apenas num bloco a tensão do discurso em um transbordamento de sensações como num contínuo de imagens sem respeitar a leitura linear e tradicional.

O leitor segue esse turbilhão de imagens, que, aleatoriamente, procura juntar os fragmentos para construir uma semiose fugidia e ambígua feita a tela ou cenas fílmicas de um conto explicitamente cinematografado. Nesse limite entre o contar e o mostrar, a técnica da montagem e da multiplicação e rapidez dos enfoques abrem-se estranhos no conto, em que o narrador silencia e o leitor é chamado a pôr o conto em movimento.

Com esse gesto de narrar Caio Fernando Abreu cria uma espécie de leitura não-verbal, feita leitura fotográfica, espaço aliado a um novo ritmo bem mais veloz de narrar. Os significantes na medida em que não se operam com um significado dado ou posto, essa leitura sugere um sentido que deve se formar, expandir-se, produzir-se barthesianamente. Nesse conjunto, vive-se mais a experiência fílmica (do vê) a partir de índices que se estruturam feito uma leitura-montagem.

A leitura mais rápida é responsável por certa disritmia entre o que se vê e o que se lê, impõe-se ao leitor como uma velocidade, sempre rápida e veloz. Leitura mais do ver, e do ouvir (quando cita músicas) do que do ler. Essa dispersão da palavra em direção à imagem, contudo, não constitui um esfacelamento porque a montagem a articula e comenta. A narrativa opera naquilo que Otávio Paz¹⁵ conceitua de “arte de convergência”, espécie de “... cruzamento de tempos, espaços e formas”.

A emergência de narrar revela o aqui e o agora que não se diz, mas se mostra. Isto torna o verbal, uma espécie de visual intraduzível e intransitivo, ou seja, substitui a extensão da mensagem pela tensão do significante.

Outros recursos lingüísticos infectam o conto para cinematografá-lo diluindo as fronteiras entre as diferentes linguagens e tentando superar as limitações próprias do código verbal. Isso é evidente nos contos *Para uma avenca Partindo*, *A Beira do mar aberto*, *Além do Ponto* e no conto *Os Sobreviventes* que provocam com palavras o efeito estilístico da rapidez do gesto, do instante fotográfico da lente da máquina, da palavra ligeira. A sintaxe narrativa acompanha o ritmo frenético do olhar do narrador que ora pousa num ponto, ora noutro.

A escritura e montagem permitem, de alguma forma, ler o conto *A beira do mar aberto*, como efeito de uma câmera, a proximidade do personagem, num *close* que lhe permite destacar o rosto – “o vento que bate em teu rosto, as mãos com os dedos roxos de frio enfiadas até o fundo dos bolsos, o vento é novamente o vento que bate em teu rosto, esse mesmo que me olha agora, raramente, teu olho bate em mim e logo se desvia”

¹⁵ PAZ, Octávio. *Uma Literatura de Convergências*. In: *Convergências. Ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro. Rocco, 1991. pp. 174-180.

(ABREU, 1988, p.35) - ora afasta-se, para, numa visada panorâmica, permitir que o leitor partilhe da impressão de um ambiente da praia em que esta:

“talvez penalizado o teu olho que não se debruça sobre nenhum outro assim como sobre o meu, temendo a faca, a pedra, o gume das tuas histórias longas. [...] cheia de corredores mofados, [...] balcões abertos sobre ruazinhas onde moças solteiras secam os cabelos, exibindo os peitos.” (ABREU, 1988, pp.36-7)

No conto o *Rapaz mais triste do mundo* tanto o narrador como os personagens vivem como se estivessem num filme ou aludem constantemente às situações vividas às assistidas no cinema. A escritura fílmica oferece os padrões para julgar comportamentos “da vida real”, de tal modo que está sempre atento aos gestos, às descrições dos cenários, às expressões faciais, ao modo como são filmados, aos detalhes da indumentária, como se todos fossem atores cujas “encenações” pudessem fornecer alguma pista para as indagações da narrativa:

[...] o bar é igual a um longo corredor polonês. As paredes demarcadas - à direita de quem entra, mas à esquerda de onde contemplo - pelo balcão comprido e, do lado oposto, pela fila indiana de mesinhas ordinárias, fórmica imitando mármore. Nessa linha, estendida horizontal da porta de entrada até a juke-box do fundo onde estou e espio, ele se movimenta - magro, curvo, molhado - entre as pessoas enoveladas” (ABREU, 1988, P.58).

Como se pode observar no trecho acima, o lugar onde se encontra o narrador-câmera é o referencial que situa a outra personagem no espaço: olhamos o outro como se estivéssemos diante de um narrador que enquadra a cena à distância. Assim, nesse conto, como em muitos do autor, exaltam-se as percepções sensoriais que ocupam o lugar central na montagem e descrições dos acontecimentos.

Nesse fragmento, o narrado e o movimento da câmara confundem-se formando uma prosa-fílmica mergulhada em *flashes* de encontros e desencontros que ocupam o espaço narrativo como alternativa literária para o procedimento fílmico de corte e montagem.

As descrições constantes fornecem elementos para o figurinista, para o cenógrafo, para o diretor de fotografia, enfim, pretendem atender, semiologicamente, aos diversos interesses da equipe envolvida na produção de um filme. No caso desse conto, trata-se de um texto em que a preocupação com a linguagem fílmica vai conferir um estatuto confessional. Embora, ao cabo e ao fim, estejamos diante da história de um homem solitário e andarilho, a todo momento somos lembrados de que o texto que lemos é uma espécie de “rascunho” de uma obra final que poderá ser narrada como no cinema.

Em *Rapaz mais triste do mundo* o leitor deve aceitar o acordo ficcional, favorecer-se pelo imaginário concreto de Caio Fernando Abreu para, também, apropriar-se da câmera, feito olho mágico que focaliza o personagem e passa, com esta, a deslocar-se prazerosamente nesse cenário móvel, desprendido de tudo, esvaziado de subjetividade, privado de preconceitos ou limites. Ou mesmo de referenciais que podem servir de norte, jogo de uma representação em crise, igualmente partilhada por leitor e escritor andarilhos.

Embebidos pelo gesto do narrador que induz a olhar as cenas a partir do foco que ele seleciona, e nas dobras de uma escritura-fílmica e *nonsense*, múltiplas significações podem ser filmadas. O bar, nesse contexto solitário e decadente, reforça uma espécie de filme que poderia, semelhante à epígrafe do conto, intitular-se como nome do livro que referencia “Cenários em ruínas”, de Nelson Brissac Peixoto.

A estrutura em abismo, através da qual se conta uma história dentro de uma história maior, tende a diluir realidade e ficção, levando o espectador a nivelar as cenas do conto de autoria do personagem com as cenas do presente. Epígrafe e enredo misturam-se para, nesse caso, ajudarem as cenas criadas para o filme e programadas na “tela da página”.

Os elementos utilizados pelo autor para compor o cenário, e o conto como um todo, lembram de alguma forma o comentário sobre o processo de montagem feito por Serguei Eisenstein em *Reflexões de um Cineasta*, quando diz:

“Essa imagem penetra na consciência e na sensibilidade e, por intermédio da soma, cada detalhe ali fica conservado nas sensações e na memória sem que se possa destacar do todo. Pode tratar-se de uma imagem sonora, de um quadro melódico e rítmico, ou pode trata-se de uma imagem plástica onde os elementos da série registrada pela memória foram inseridos a título de representação” (1969, pp. 79- 80).

Como todo filme é o lugar de muitas colagens, a escritura de Caio Fernando Abreu também, não deixa de ser. Por isso sonoriza o conto, e, conseqüentemente, esse possível filme encerrado na escritura-montagem, em que o narrador-câmera confessa: “escolherei lentos blues, solos sofridos de sax, pianos lentíssimos, à beira do êxtase, clarinetas ofegantes e vozes graves, negras vozes roucas ásperas de cigarros, mas aveludadas por goles de bourbom ou conhaque” (ABREU, 1988, p.59).

Quanto ao tempo narrativo, contaminado pela semântica cinematográfica, como também no filme *O Ano Passado em Mariemba*, de Alain Resnais: “nunca sabemos se estamos na representação presente ou na representação passada. Durante todo o filme, quando pensamos em ter dominado a lógica temporal dentro de uma racionalidade, somos

despistados por um corte da montagem” (LEONE, p.44). Assim como nesse filme, o tempo em *O rapaz mais triste do mundo* confunde presente e passado se permutando sem que possamos afirmar, com clareza, quando estamos dentro de um ou de outro. Ao final do conto-fílmico, o narrador embebido “de uma luz vítrea [que] começa a varar a névoa da noite” (ABREU, 1988, p.66) confessa metalingüisticamente: “ Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esses três que espia e conta, esse quarto que escuta” (ABREU, 1988, p.66).

Nesse processo fílmico, jogo de espelhos e câmera, o narrador parece desmembrar-se em vários, numa eterna procura de si mesmo. Enamorado de sua própria imagem fílmica, a voz narrativa se desloca do cenário e enquadra suas próprias ações mergulhadas na solidão do olhar, configurando-se como Narciso fragmentado. Fluindo entre imagens e palavras, diz: “Nós somos um - esse que procura sem encontrar-se e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua suposta sina” (ABREU, 1988, p.66).

Montagem de um espetáculo (ou cenários?) em ruínas o possível roteiro ajusta-se, como em *Ano Passado em Mariembad*, a um processo narrativo fabricado em planos, muitas vezes de forma desordenada, num gesto prolongado de um olhar ou por uma “música que emudece”, outras vezes pela carga semântica de um filme onde o protagonista, narrador que se filma, diz: “É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito” (ABREU, 1988, p.66).

Leitor/espectador, narrador e câmera, filme e texto, efeitos fílmicos e cortes, trilha sonora e emudecimento contribuem para a produção de sentidos, que pela visão, imbricam-se na frase final do conto-roteiro que afirma categoricamente: “Tudo aos poucos vira dia e a vida - ah, a vida - pode ser medo e mel quando você se entrega e vê, mesmo de longe” (ABREU, 1988, p.68).

Com esta frase, viver e ver, ficção e realidade, escritura fílmica e escritura literária, misturam-se nas imagens narcísicas reforçadas pela epígrafe (espécie de crédito inicial) que anuncia um conto (ou filme) sobre o amor - significante chave que une todas as histórias para formar uma “espécie de retrato interior, tirado à beira do abismo”¹⁶ ou na “realidade imaginária contemporânea”¹⁷.

O efeito de montagem que perpassa todo o conto *O rapaz mais triste do mundo* parece sintetizar o universo cinemático que, também, ronda muitas narrativas desse autor.

¹⁶ Comentário da contracapa do livro *Os Dragões não conhecem o paraíso*.

¹⁷ Subtítulo ou peritexto do livro *Cenários em Ruínas. A realidade imaginária contemporânea*, de Nelson Brissac Peixoto.

A epígrafe, que traz a força elocutória, de certa forma conduz o leitor a ver *Cenários em Ruínas* e relacioná-los com o capítulo “Os Sobreviventes”. Coincidência ou não, *Os Sobreviventes* é o título do segundo conto do livro *Morangos Mofados* - narrativa que imita uma estrutura fílmica e que dialoga em termos formais, com o conto analisado.

Pastiches ou não, os dois contos, semelhante ao capítulo “Os Sobreviventes”, podem ser lidos como paratextos ao analisar os elementos-fronteira e a sua função face ao trabalho de montagem de cada texto. Para Gerard Genette o paratexto é a “franja do texto impresso que na realidade comanda qualquer leitura” (1987, p.7). Espaço limite ou limítrofe entre o interior - o texto - e o exterior - o discurso do mundo sobre o texto - no caso aqui os dois contos em questão assumem uma zona, “não só de transição mas de transacção” na medida em que “é o lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público[...]” (1987, p. 8). Por isso eles podem ser adaptáveis e re-contextualizados.

CAPÍTULO III

3. DERIVAS DO OLHAR: CAIO FERNANDO ABREU EM CURTA-METRAGEM

Não existe volta para quem escolheu o esquerdo.

Caio Fernando Abreu

Os Dragões não conhecem o Paraíso, livros de contos semelhantes ao adeus das ilusões, de *Morangos Mofados*, tematiza, em *Dama da Noite* -,dentre os vários olhares sobre o mesmo tema: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura”¹⁸ - o amor e a morte.

Misturados (amor e morte), seja como o amor que mata, ou, em outra leitura, sobre a morte das ilusões do amor, tanto no conto, como no curta-metragem, a AIDS será um pano de fundo para instaurar a crueldade narrativa, o medo, os morangos do mal, presentes no título de outro livro do autor.

O autor epigráfico em *Dama da Noite* (1988, p.91) já anuncia a solidão e o dilaceramento da alma da protagonista com os seguintes versos do Livro *Papos de Anjo*, da poeta Lucia Villares:

“E sonho esse sonho
que se estende
em rua, em rua
em rua
em vão”.

Após a epígrafe, no conto, como numa espécie de verborragia “em vão”, instaura-se um monólogo, do qual ouvimos apenas a voz da *Dama da Noite*, apesar de sabermos da existência de um interlocutor, um rapaz cujos comentários e reações conhecemos através da fala dela. No curta, esse universo de relações dilacerantes surge ainda mais acentuado pela aparência e discurso da protagonista, em seu papel de andrógino, reforçados a traços, representações e metonímias do mal: careca, tatuada, irônica e uma forte carga dramática nas expressões gestuais.

¹⁸ Prólogo do Livro *Os Dragões não conhecem o Paraíso*.



figura 1



figura 2



figura 3

No recorte ou fotogramas acima (figuras 1, 2 e 3) a protagonista aparece em três situações. O *punctum*¹⁹ que se engendra nos detalhes das imagens germina metáforas, já que, enquanto recurso fulgurante possui, além de uma força virtual/visual, uma extraordinária capacidade de expansão que transcende os limites da fotografia e projeta inúmeras relações semânticas.

Segundo Eisenstein²⁰ - a quem devemos os primeiros estudos sistemáticos da montagem no cinema - observava a existência na escrita ideogramática japonesa de um procedimento de composição de vocábulos por meio da montagem de dois constituintes diferentes que se justapõem para formar um terceiro termo. Através desses princípios de

¹⁹ Termo proposto por Roland Barthes (1980) para designar, na imagem fotográfica, um nível de sentido não intencional, próprio à subjetividade do analista e ao jogo da figura. (...) O *punctum* só está presente na imagem se o analista o nota e o erige como lugar de significância; ele aliás, como seu nome indica, (um ponto) sempre bem localizável. Assemelha-se a noção de "sentido obtuso." AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e crítico de cinema*. p.248

²⁰ EISENSTEIN, Sierguéi. *O Princípio Cinematográfico e o ideograma*. p.163-185. In: *Ideograma: Lógica, poesia e linguagem*. (org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1977.

montagem, é possível ler as imagens acima (figuras 1,2 e 3) como metáforas discursivas no curta, buscando um terceiro sentido, assim:

<i>imagem</i>	<i>signo único</i>	<i>signo renovável</i>	<i>significância</i>
1	mulher	acessório	disfarce
2	mulher	tatuagem	marca
3	mulher	vestido	andrógino/mistério?

Tomaremos a montagem, nestas linhas e como o gráfico acima, à semelhança do que fazem os cineastas, como procedimento operador da escritura da mensagem, mas lhe acrescentamos outro sentido, a cargo do discurso imagético. Com esse apoio, é possível entender a protagonista do curta e do conto e os processos de (re)criação da personagem na tela.

Pode-se dizer que, nesta ocasião, o *punctum* não se fixa num único detalhe: ele preenche todo o espaço semiótico do fotograma e, no geral, perpassa pelo filme como um todo. Com esta postura, não se deve surpreender, portanto, o alcance da abrangência do *punctum*. É suficiente, para perceber suas relações semânticas, buscar em outros espaços do texto fílmico, aspectos dos possíveis sentidos que se mascaram no gesto de malícia que a imagem congela.²¹

Assim, a apresentação da personagem (figura 1) que intitula o filme, bem como a roda gigante (alegórica) que magnetiza e instaura uma vertigem, já encenam uma espécie de alerta ao leitor, ouvinte ou espectador quanto ao seu caráter misterioso, de sedução ou do referencial que tenta construir uma espécie de discurso envolvente.

Na cena (figura 1), é possível perceber os disfarces que, como recursos da teatralização, apresentam o personagem escondido em maquiagens, roupas, em um discurso verborrágico. O corpo, nesse fotograma, revestido de acessórios, instiga um tom erótico e envolvente. “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) [...] é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2004, p.15-16).

²¹ Sem esquecer que para Roland Barthes, no ensaio *O Terceiro Sentido*, o fílmico, na passagem em que ele fala dos fotogramas, não pode, segundo ele, ser captado em movimento. Esquecer a imagem que se plasma no fotograma nos leva, no caso da projeção do texto cinematográfico, à percepção do simulacro do movimento, mas, por outro lado, esse esquecimento pode provocar uma completa subversão de valores. (BARTHES, 1990, p.45).

Roland Barthes, em *Sistema da Moda*, propõe, dentro da Semiologia, uma valoração dos signos objetuais. Nesse cenário, no tocante a roupa retratada, apresenta um vestuário, pela forma estrutural e institucional, fora do costume. Seu traje insere-se, assim, na composição gestual, pois compõe uma figura excêntrica, para além de qualquer forma “atualizada, individualizada, usada”. A “variação indumentária”, como sistema significante, segundo o olhar barthesiano, “produz uma variação de caráter” (BARTHES, 1979, p.241).

No conto, o erotismo procede da mesma forma - só que em signos verbais; o sonho, a ilusão e o desejo não pertencem exclusivamente ao “eu” poético, pois se estendem por vários lugares. Ao mesmo tempo, é um sonho em vão, sem possibilidade de se concretizar – a procura do “verdadeiro amor”. O conto e o filme, segundo Johnson, “são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p.29).

E a protagonista diz, no início da narrativa tanto fílmica como literária:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se eu tivesse desaprendido a linguagem dos outros. (ABREU, 1988, p.91)

No segundo fotograma (figura 2), a análise da cena e seus constituintes, individualmente significativos, isolam atores (personagens) e figurantes, potencialmente articuláveis entre si no filme, como segmentos que se associam por serem parcialmente iguais e, concomitantemente, diferentes entre si. A tatuagem, signo exótico que marca o corpo, articula contrastes na composição da montagem, quando apreendemos detalhes.

Assim, a correlação que montamos, segundo a teoria eisenteiniana, permite-nos interpretar que estamos diante de um corpo que contém uma “marca”, um sinal que o diferencia dos demais, tenta “visibilizar o que é invisível” por trás dos acessórios, escondidos entre as roupas e máscaras.

Por outro lado, esse mesmo signo pode ser, ironicamente, uma forma de impactar visualmente o “outro”, o corpo que enuncia e exprime marcas da protagonista no cenário decadente e sombrio. A “marca” instaura o personagem no foco, obrigando-nos a dar-lhe uma atenção central, induzindo-nos com isso a conceder-lhe uma atenção periférica, “marginal”. Como quer que seja, é nessa oposição entre um primeiro plano, dado a frente, como ponto de atenção do “ex-cêntrico”, e um segundo plano, dado atrás, lugar da atenção “menos privilegiada”, que se institui nesse fotograma (figura 2).

Em muitos trechos do conto, porém, o personagem “ex-cêntrico” fala sobre a roda como um aspecto negativo, ainda assim, quer estar também lá. Isso porque, no modo impessoal, nos refugiamos da angústia do pensar, de ver o real.

(...) Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar, e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem p... nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebatada no espelho. Sozinho na casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. (...) (ABREU, 1988, p.93)

Não rodar na roda é estar só, não progredir segundo os parâmetros que os outros têm, e, assim, falar uma linguagem diferente da deles, sentindo-se extremamente isolado. Por ser “diferente” e não ter seguido os “padrões” do grupo, o conto e o curta, sugerem um corpo à deriva, perdido diante da solidão urbana - sentimento que mais incomoda a Dama, que fica semanticamente reforçado pelo vocábulo “sozinho”. Daí, talvez, utilizando o corpo, esse “esforço da clareza contrariado pelo excesso do querer dizer” (COELHO, 1974, p.30), esse lugar que mimetiza os paradigmas da escritura que o retrata em fragmentos.

Em suas observações, a Dama ainda toca outro ponto-chave para a reflexão:

“A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim - tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho garantido, rodando na roda. Menos eu, menos eu.” (ABREU, 1988, p.93)

Para rodar essa roda-gigante, é preciso falar a mesma linguagem de quem está lá - saber a “senha”. Assim, contraditoriamente, a protagonista lamenta não fazer parte da roda e diz tentar adivinhar a palavra que permite seu acesso à roda.

No terceiro fotograma (figura 3), o que salta aos olhos é o corpo andrógino e misterioso com vestido preto e sem seios. O fato de ser careca, tatuada, não fazer parte da roda, reforça-se com a caracterização que ela tenta fazer de si mesma: noturna, *dark*, venenosa. Comparando-o aos dois anteriores, aproximamo-nos do conflito na montagem que abordou Sierguéi Eisenstein como apenas desvio para instaurar e reforçar a *mise en scène*. De qualquer forma, os Formalistas Russos, através de efeitos de leitura, criaram o termo *estranhamento* (CHKLOVSKI, 1973, p.39-56) como somatório de uma decepção com uma construção que suprimiu o que ele esperava que ela contivesse, adicionando em seu lugar o que ele não esperava que viesse. O *punctum*, nesse sentido, registra uma forma de estranhamento.

No conto, isso fica mais evidente na seguinte passagem:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo do seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. (ABREU, 1988, p. 95)

O próprio nome *Dama da Noite*, que é, na verdade, um apelido, contribui para a impessoalidade, pois é um signo que caracteriza a forma como ela quer ser vista pelos outros, mas não traduz o que ela realmente é. Visualmente, o fotograma 3 (figura 3) traduz o caráter representacional da personagem - nesse caso, uma “representação da representação” ou uma narrativa construída em abismo. Nesse fotograma, o que está em jogo é a intuição de um discurso ficcional (texto literário e texto fílmico), cujo quebra-cabeça deve ser montado pelo leitor, porque os detalhes e a teatralização da vida no palco são recursos que atuam para promover “efeitos do real” e captar a crença do leitor - tudo sugere que estamos apenas diante de uma encenação, um *show*, um espetáculo - um corpo-andrógino.

Na introdução do filme, a voz que narra acompanha, inicialmente, a justaposição de imagens, para anular-se e fragmentar-se enquanto monólogo - um corpo que fala, a fala de um corpo fragmentado. O ambiente sombrio e escuro metaforiza a solidão e o mundo interior da protagonista, de certa forma, reforça aspectos do conto, ainda que “o que se expressa num texto não se expressa necessariamente nas ações e nos objetos descritos com maior ou menor detalhe, mas na descrição, no modo de descrever. O texto fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico da escrita” (AVELLAR, 1994, p.98).

O enclausuramento da boate noturna e a tentativa fadada a uma busca inútil comprovam que, por detrás do discurso explícito e irônico do narrador, outro se institui, sendo necessário depreendê-lo. Por sua vez, a ironia e a solidão, se desenham com a voragem avassaladora do desejo e do corpo que traz marcas inconfundíveis.

Ao contar sua vida, a protagonista vale-se da palavra, cujo poder de evocação dá formas às imagens; todavia, essas remetem, freqüentemente, para fora da tela ou texto. De natureza contraditória, nos momentos em que diz “cuidado” para seu interlocutor, sabe que é para si mesma o aviso, e diz: “As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam-se a si próprias com loucas fantasias.” (ABREU, 1988, p.98) – o que consta que, apesar de contraditória, ela conhece muito bem o jogo que está propondo.

É somente no final da narrativa literária que ela revela: “Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro.” (ABREU, 1988, p.98)

Todas essas transformações contemporâneas e de “fenômeno extremo” como aponta Moriconi (2006), e apoiando-se em idéias de Baudrillard (1990), denomina de “pós-orgia”, simulação da orgia, repetição real ou virtual, hiper-realização em uma simulação indefinida, cujo único valor é o da pura circulação, de imagem em imagem, de tela em tela.

A apresentação da realidade envenenada faz-se com a mediação de um discurso, sem metafísica, sem transcendência. A crueldade estaria então não só no tema, ou na realidade a que remete, mas também na enunciação, expressa pelo explícito nas duas narrativas, não abrindo, quase sempre, espaço a comentários moralizantes, edificantes ou religiosos. Nesse viés, e influenciado pela cultura midiática, tanto conto, como curta, aproximam-se, portanto, de um padrão que se quer cruel, aquele que ultrapassa a linguagem, a serviço da ilusão extratextual.

A ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.

Roland Barthes²²

Caio Fernando Abreu, como numa espécie de caleidoscópio de citacionalidade, não apresenta o menor problema em misturar citações e referências diversas. Adora epígrafes e faz da sua escritura um tapete de tudo, um mosaico onde tudo pode entrar para ficar mais colorido. Clarice Lispector (sua autora preferida), Fernando Pessoa, Frederico Garcia Lorca, Borges, Hilda Hilst, Ana Cristina César ou outros considerados mais populares, como: Cassandra Rios, Carlos Zéfiro ou Adelaide Carraro, sem escapar os poetas alternativos ou marginais. Mistura, ainda, nessa “poética do recorte-colagem”, citações de obras cinematográficas do chamado cinema de arte, da chanchada nacional e de filmes e atores populares de Hollywood.

Segundo Carvalho:

Muitos textos de Caio Fernando Abreu são iniciados com referências a músicas - populares, folclóricas ou eruditas - que sugerem a sonoridade que deve acompanhar a leitura do texto em questão. Convivem igualmente hinos de Santo Daime, pontos de umbanda e candomblé, Caetano, Gil, Cazuza, Lennon, Wagner... Eis aí uma postura de ecumenismo multiculturalismo. (2004, p. 368)

²² BARTHES, Roland. Contracapa do livro *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Esses procedimentos intertextuais parecem buscar uma espécie de sustentação musical como pano de fundo para suas narrativas. Uma espécie de trilha sonora que acompanha a feitura do texto, como se fosse uma narrativa cinematográfica. Sua escritura parece sempre se defrontar com a incompletude, com a ausência de sentido que parece persistir apesar do uso das palavras.

A música²³ parece ser utilizada para, de algum modo, preencher o vazio deixado pela palavra anunciada. E não apenas a música: o cinema, os textos de outros autores, literários ou não, socialmente aceito pelos círculos intelectuais dominantes ou não.

Tudo serve como recurso para provocar certo mal-estar na comunicação, ou como maneira de explorar todos os sentidos do leitor uma espécie de anti-epifania²⁴ dos sentidos. Seu texto é de natureza deslocada, oblíqua, obscura, ainda quando fala do banal; é metafísico como Clarice, ainda quando rema antimetafisicamente na desconstrução deste barco em naufrágio; e torna-se antimetafísico de novo ao apoiar-se no aqui e agora do momento da escritura, como uma fotografia.

Esta conjugação de “músicas”, de diferentes estilos e tradições de linguagem musical, esses recursos da narrativa cinematográfica em articulação com a linguagem passam a ser, no talento neodecadentista do escritor, um poderoso processo alegórico e um modo de questionar as relações entre sujeito e objeto, as formações da subjetividade, extremamente desrespeitas no período da ditadura militar.

Essa dinâmica de linguagens incorporadas por Caio em sua tessitura narrativa, parece fazer parte da esteira de conceitos de Bakhtin sobre dialogismo, como numa espécie de algo exterior que pode ser interiorizado e ganha um fundo perceptivo na composição do próprio diálogo interior do ser humano. Recursos externos que interferem profundamente na perspectiva sentimental dos personagens que vivem na cidade.

Tal estética dinâmica encontra-se em vários textos dele, como: *Os Sobreviventes*, que abre com uma epígrafe “Para ler ao som de Ângela Ro-Ro” ou sugestões da linguagem do videoclipe, que segundo Thiago Soares²⁵ se aproximam dessa estrutura com os videoclipes de Madonna ou Michael Jackson, numa espécie de “configuração estético-narrativa do gênero terror-adolescente” (SOARES,2003,p.103). Essa estrutura também pode ser claramente subentendida nos contos: A

²³ A influência da música na narrativa de Caio Fernando Abreu foi estudada por Isabella Marcatti, em *Cotidiano e Canção em Caio Fernando Abreu*, Dissertação defendida em 2001, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

²⁴ Anti-epifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector. (SÁ, 1993, p.15)

²⁵ Thiago Soares desenvolveu pesquisa em torno da influência da visualidade na prosa de Caio Fernando Abreu. Sua pesquisa *Loucura, chiclete & som: A Prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu* investiga as relações do texto literário com o texto audiovisual (mais especificamente o videoclipe). O autor trabalha com vários contos que espelham essa linguagem como forma de estruturar a narrativa.

Dama da Noite, Para uma Avenca Partindo, Sapatinhos Vermelhos ou em *Anotações sobre um amor urbano*.

Envolvendo-se espessamente com a truculência dos sentidos e com as metáforas e metonímias e ressonâncias antropofágicas, Caio cita, recria, reescreve e promove encontros inesperados de “fragmentos” do contexto histórico, ao mesmo tempo permutáveis e incongruentes entre si, ou ainda, do instante rápido e fragmentado.

Sua prática textual leva ao extremo o esgarçamento do Realismo, filtrando-o de veios românticos e, aproximando-se, na prática textual, da proposta de Barthes e desconstrução das categorias que fundamentam a metafísica ocidental. Fiandeiro e esteta pós-moderno, Caio Fernando Abreu lança ao leitor o desafio de suas narrativas contorcidas e, acima de tudo, porosas e neo-decadentistas.

A ESCRITURA DO VISÍVEL: LEITURAS À DERIVA

Através do jogo de luzes, do claro-escuro - as diferentes gradações presentes no filme, o corpo parece reagir de certa forma. A iluminação da boate permite reforçar efeitos dramáticos no rosto da protagonista, quando instaura, no espectador, um ar sombrio e solitário. A iluminação, segundo Betton, “cria uma estética” (...) “produz efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo” (1987, p.55).

O cenário, a roupa, o jogo de luzes sugerem, nesse contexto, e reforçam características psicológicas da *Dama da Noite*, confirmando o conflito, o clima agonizante e efeitos de representação, do espetáculo provisório e noturno.

A iluminação, no curta, pode ser entendida como conflito de sombra (noite) e luz (dia) – marca o confronto e o tempo da vida, acompanha a violência da ação (no espetáculo) ou a “tranqüilidade” do dia. Estabelece diferenças entre vida e espetáculo, realidade e *mise-en-scène*, homem e *drag queen*, verdade e representação.

Os trajes também serão diferentes, de acordo com a situação, com o momento; de certa forma, marcam o espaço, o tempo, a carga dramática e emocional do filme. Eles delimitam a identidade, reforçam diferenças de gênero, ou escondem o jogo “das máscaras”, forçando, assim, o leitor a avaliar a relação em momentos da vida “real” ou momentos de encenação, o que pode ampliar-se ou diminuir-se de acordo com o seu efeito. Esses jogos entre “real” e ficcional, entre arte e técnica, reforça o espírito moderno que “faz de conta que não percebe que o produto artístico e o produto industrial são partes

de universos distintos e opostos e tenta uma conflituosa conciliação” segundo Teixeira Coelho em *Moderno Pós-Moderno* (1990, p. 31).²⁶

Luz e roupa reforçam, metonimicamente, signos de contrastes ou em harmonia – ora ela surge diante da platéia, ora em primeiro plano. Trata-se de um texto fílmico e, por conseguinte, de um discurso em que os signos são submetidos, provisoriamente, ao jogo e a arranjos: o leitor não pode acreditar na protagonista, nem nos efeitos.

O comportamento dessa personagem ambígua se reveste, pela manipulação das linguagens dos objetos e dos gestos, de matizes significativas que, respectivamente, remetem, por um lado, à flor noturna e, por outro lado, ao estado emocional proposto pelo conto de Caio Fernando Abreu.

As imagens recortadas pela câmera como *flashes* rápidos, em diversos jogos de luzes, reiteram aspectos de uma enunciação fragmentada, de um corpo revestido em diversas representações. Esses jogos (luz, roupa, som, etc.), imbricados no código narrativo, segundo a teoria metziana²⁷, formam um código translingüístico, ou seja, um código que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal, como não-verbal.

A voz, afetada e soberana, como no texto literário, reforça a carga dramática da protagonista no curta metragem. Segundo Betton “a audição de uma voz pode dar uma imagem incrivelmente exata da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa e particularmente de um ator.” (1987, p.44) (...) ela exalta a emotividade. Tanto no conto, como no filme, ela, a narradora, utiliza a sua voz de forma envolvente e dramática, mantém uma pulsão que estimula viver: o encontro “do verdadeiro amor”, lugar comum que parece ser o último suspiro da esperança. Ou simplesmente simulações de esperança, felicidades e a impossibilidade de conseguir transformar dois em um. “Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta, ridícula porra louca, solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, moderníssima, puro simulacro.” (ABREU, 1988, p.98).

Tal imbricação (de jogo de luzes, roupas, cenário e voz) é, no fundo, resultado de uma simbiose entre fragmentos do corpo e da vida, simbiose que produz imagens num sigiloso estado entre signos, o que não significa que a convivência esteja isenta de conflitos. Esses componentes do significante-chave reforçam, na tessitura expressiva dos textos literário e fílmico, vozes²⁸ dos cinco códigos utilizados por Barthes para montar sua

²⁶ O autor, ao falar do projeto de modernidade, fala do esteticismo como marca, jogo da arte que está por toda parte nesse período. E diz que esse olhar surge no final do século XIX, quando se tenta fazer o casamento entre arte e indústria, entre arte e máquina, entre arte e técnica. (COELHO, 1990, p.31).

²⁷ METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.179

²⁸ Para Barthes, o termo vozes equivale a código e, conseqüentemente, a citação. Neste ponto, o semiólogo francês e o pensador russo Bakhtin coincidem.

leitura do conto “Sarrassine”. O semiólogo francês mostra a concatenação dessas vozes em *lexias*²⁹.

Nesse jogo intertextual entre ler/ver, conto e curta, entre sistema denotado e outro conotado, o leitor deve assumir a postura do texto, feito ao “prazer do texto”, mas nunca assumindo uma postura de consumidor de textos.

AS CONSTANTES DE UMA COLAGEM

Colagem³⁰ (*collage*) ou poética do recorte-colagem, como foi nomeada aqui, é uma palavra francesa que designa uma técnica derivada com a pintura, elementos de origens distintas que, pregados a um papel, sugerem um todo homogêneo. Esse vocábulo define muito bem a escritura de Caio Fernando Abreu - elementos de origens distintas, que, conforme uma totalidade coerente e, à deriva, prestam-se como formas ao serviço da idéia ou imaginação narrativa. Semelhante ao cineasta Pedro Almodóvar, poderíamos utilizar outras palavras que definem o estilo desse autor: labirinto e caleidoscópio.

Construídos como películas, seus contos utilizam diversas técnicas para compor cinematograficamente suas histórias. Junto a elas, epígrafes, homenagens, citações de músicas, falta de pontuação, rapidez visual, fragmentações, enfim, elementos da colagem que provocam um intenso colapso criativo.

Nesse sentido, o curta-metragem em questão aproxima-se de sua poética. Também reitera esse estilo híbrido, essa percepção desviante, suspeita, oblíqua, obtusa, como diria Barthes. Tudo clama o olhar da desconstrução do objeto, do sentido, da desmontagem, o excitante olhar crítico, desviado da significação estabelecida. Não se trata da indeterminação do sentido, mas uma substituição dos efeitos de sentido por um simulacro

²⁹ Para Barthes, a *lexia* é uma unidade de leitura, uma unidade resultante da decupagem – não convém esquecer os compromissos que esse termo tem com o fazer e o interpretar um texto cinematográfico – do significante-tutor. As *lexias* são, conseqüentemente, fragmentos contínuos de um texto e, em relação a um texto literário, correspondem, mais ou menos, a frases que apresentam um certa coesão de sentido. Esse conceito pode muito bem ser aplicado ao texto fílmico, embora, neste não tenhamos unidades de planos que se revestem das propriedades de uma *lexia* literária. Afinal *S/Z*, de Barthes é uma montagem, pequenos fragmentos (seqüência de *lexias*).

³⁰ “O material de suporte da colagem, que não se restringe já às artes visuais e plásticas, chegando à literatura, pode incluir: recortes de jornais e revistas, etiquetas, rótulos, bilhetes de espectáculos, receitas várias, etc. Trata-se, pois, de um conceito que necessita da citação e do *pastiche*. Trata-se, em primeiro lugar, de um acto de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formam um sentido. O artista procede à colagem não para recuperar um sentido perdido ou oculto, mas, muitas vezes, para parodiar sentidos esperados ou convencionais. A criação de uma colagem raramente tem como objectivo a restauração ou remediação de um sentido: visa antes a desintegração, a ruptura e o choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. Embora o recurso a alusões possa ser considerado uma forma de colagem, tão antiga quanto a própria literatura, esta técnica desenvolveu-se em particular no século XX, a partir das experiências cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas, e de todas as formas experimentais de arte, incluindo a literatura”. Verbete colagem. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/colagem.htm/> acesso em: 04/02/2007

mais radical, ou, como diria, ainda, Barthes (1990, p. 49) ³¹ - “dissociar a subversão da destruição” - para que o sentido *obtusos* se opere.

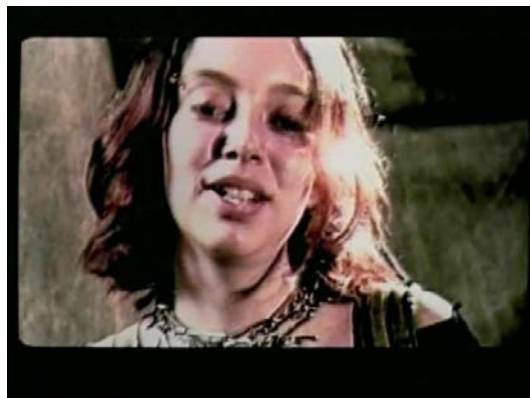


figura 4

Por outro lado, a cena acima (figura 4), aproxima-se do estilo documental quando expõe um depoimento (ou documentário) com a seguinte fala: “As pessoas odeiam ouvir a verdade, porque a verdade de vez em quando dói”. Nessa colagem particular do cineasta, o discurso narrativo reforça “efeitos do real” ou reflexões de Christian Metz (2004, p.16) sobre a impressão de realidade que o cinema causa nos espectadores. O realismo da imagem fílmica, reforçado com esse depoimento, dá “o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” - um “ar de realidade” como característica do discurso cruel que se pretende instaurar. A linguagem fílmica, segundo Metz, “não pode suprimir o real, ao contrário, ela se enraíza nele (2004, p.92)”.

A este propósito, Barthes fala do “real operável” (1992, p.109) - o discurso, nesse sentido, não tem nenhuma responsabilidade diante do real: mesmo no romance mais realista, diz ele, o referente não possui “realidade”, pois o que se chama de real é o romanesco, não operável. Nesse sentido, de acordo com as idéias do semiólogo francês, os romances se destroem quando passam da escritura para o cinema, porque transmigram de um sistema para outro.

De certa forma, como a escritura de Caio Fernando Abreu, o curta reforça, em algumas cenas, a opção pela estética do simulacro, do fingimento e da representação teatral. A simulação e a metalinguagem na narrativa fílmica estimulam o jogo e a preferência pela ironia ou características *camp* do escritor. Esse mesmo jogo vertiginoso e imbricado com as diversas linguagens (cinema, teatro, literatura) pode ser percebido no conto *Pela Noite*³².

³¹ Para Barthes, o fílmico começa somente aí onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada. (1990, p.57)

³² ABREU, Caio F. *Pela Noite*. In: *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.53-154.

Em *Pela Noite*, com identidades emprestadas, Pésio e Santiago constroem com máscara, um amor homoerótico numa noite de sábado em São Paulo. A narrativa, palimpséstica e labiríntica, alimenta-se do jogo ilusório e teatral, reforçando ainda mais o discurso proposto por um dos personagens que se intitula crítico de teatro. Teatro, cinema, sonoridade e literatura, juntos e imbricados, ajudam a compor a escritura que deseja transcrever essa composição de linguagens ou uma certa forma de transcodificação cinematográfica.

Esse mesmo jogo pode ser percebido no curta-metragem em dois momentos, de acordo com o esquema:

1º momento	2º momento
na boate	na cidade
teatralização da vida	“realidade”
interioridade	exterioridade
noite	dia
discurso como alegoria	discurso denotado
representação	outra identidade
simulação	outro momento

As antíteses apontadas nesse esquema consistem em contrapor, uns aos outros, sentimentos ou situações amparando-se na base de termos comuns. Assim, no caso da exterioridade e interioridade, do dentro e do fora, o traço sêmico é construído no espaço - lugar que define de alguma forma o momento da “representação” e outro momento; quando mascarar-se enquanto *Dama da Noite* e quando assumir-se enquanto Carlos.

Essas oposições permitirão, afinal, estabelecer o *corpus*, o que importa não é exatamente o estudo das particularidades das antíteses, mas encontrar no texto fílmico elementos expressivos que intervêm no trabalho de mediação, pois, com o auxílio deles, ordenar lexias que ajudam numa leitura.



figura 5



figura 6

Na cena final e num grande plano, vê-se um portão (figura 5) em perspectiva sugerindo a rua que conduz ao mundo de fora, oposto ao espetáculo na boate noturna. Nela, tudo é textualmente metafórico: o espaço desabitado do cais (no centro do Rio de Janeiro), um local que sugere solidão e vazio.(figura 6)

Tais extremos, nesse caso, denunciam os desvios da protagonista e provocam o estranhamento. O que o leitor/espectador estranha é evidentemente o resultado do somatório de uma decepção (o que se aguarda que venha, não vem) com uma surpresa (o que não se espera que venha, vem). Esse estranhamento aparece sempre que um elemento semiótico se localize num contexto inabitual, com a conseqüente ruptura das expectativas programadas nos contextos de cultura do leitor.

Na sua modalidade viva e “ex-cêntrica”, o estranhamento (no receptor) põe face a face duas espécies de identidade ou vivências: a das percepções automatizadas na mesmice e na rotina de Carlos (2º momento) e da desautomatização da percepção que assume, à deriva, o inédito e o surpreendente, o atraente, o enigmático (1º momento).



figura 7

Ambos (Carlos e Dama da Noite), “realidade” ou “simulacro”, expressam limites inalcançáveis, em um só corpo, os dois assumem metonimicamente formas extremas nos sentimentos opostos de fastio e tédio, solidão e exclusão, amor e AIDS.



figura 8

Em meio ao ambiente psicodélico e ao ambiente da noite, o cineasta combina metáforas para reforçar o que o conto traduzia como sombrio, noturno e solitário. As roupas pretas e as marcas da *Dama da Noite*, nessa imagem (figura 8), reforçam o tom da estética exuberante que utiliza a vela como artifício para criar o efeito solitário e noturno. Colecionar coisas, cercar-se de objetos, feitos, nesse caso, à sua imagem e semelhança, parecem ser atitudes próprias do ser solitário. A vela, nesse caso, como metonímia para si mesmo, luz fictícia sem dúvida, mas que lhe dá segurança e afeto, signo que ela não possui por parte de seus semelhantes humanos. Nesse ponto, percebe-se uma das diferenças nodais entre Literatura e Cinema: “a leitura de um filme é bem mais simples do que a de uma obra literária: suas descrições são imediatas, os fatos parecem evidentes e claros; são as imagens e não as palavras que fazem o relato” (HOLLANDA, 1978, p.72).

O espaço, nesse contexto, é alegoria e extensão do próprio corpo das personagens. E, aliás, tanto no conto, quanto no curta, o corpo é abordado de uma maneira ambivalente: ele está em estado de decadência e degeneração. Mas esse mesmo corpo, apesar de ser, digamos “doente”, exerce fascínio nas personagens, porque ele é um dos únicos canais que elas têm para exercer os seus desejos e obter prazer. Assim, também é a cidade em sua obra: um lugar, em que (principalmente a cidade de São Paulo) algumas delas se perdem na solidão e no anonimato, mas, também, têm inúmeras possibilidades de se “travestirem” e serem como elas bem quiserem.

O corpo, ainda que com vários disfarces, questiona o tropo eurocêntrico que encena na imagem uma leitura “inferiorizada” do periférico, reforça que “existem múltiplos no mundo e a vida fora desses limites” (STAM, 2006, p.200), instiga reflexões, “transforma esse tropo em *mise-en-scène* cinematográfica” (STAM, 2006, p.203).

Como em *Pela Noite*, conto e curta-metragem deixam no ar um tom de que as tensões não sejam resolvidas, uma angústia que permanece combinando extremos, mínimos e máximos - mergulhados, os leitores/espectadores adentram-se pela noite escura com personagens difusos e, ao mesmo tempo, múltiplos, imagens e corpos filtrados através de recortes fílmicos, temporais e espaciais, histórias não-concluídas.



figura 9

Nessa cena (figura 9), a protagonista quando tira a maquiagem, uma espécie de máscara, signo em que se esconde, confirma-se que na narrativa cinematográfica reforça, como no conto, uma postura de ator (cinema, teatro), a narradora transforma o mundo, incluindo os lugares por onde perambula, em espaço de encenação permanente, passando a assumir, em diversas situações, a condição de um ator em plena atuação diante da câmera.

Vagando por coisas, disfarces e lugares, oscilando pendularmente entre focalizar o mundo lá fora e focalizar o espetáculo de si mesmo cá dentro, a narradora e seu olhar caracterizam-se pelo permanente estado de ação distraída. Estado semelhante ao de um repórter de TV que saísse ao léu pelas ruas com a câmera ligada, em busca de figurantes para compor sua *performance*. A atenção é distraída porque, em princípio, não se direciona para um fim, mas é atenção porque disponível para eventuais focalizações. O sujeito atento (ao espetáculo do mundo) e distraído (por seu espetáculo íntimo) é sujeito pela metade, sujeito dividido, sujeito que nunca se engaja completamente, nunca dá ao real uma adesão integral. Não porque critique o real, mas porque sabe que sempre há alguma outra opção, e o vagar entre as diversas opções é o seu modo de ser.

André Parente, ao comentar *Marienbad*, utiliza o mito de Proteu para falar do protagonista enquanto falsário. Nesse caso, tanto no conto, como no curta de Mário Diamante, também a protagonista é como Proteu “ pura máscara, (...) que não se deixa reduzir a uma identidade última, subsumida por detrás das diversas aparições. Proteu se mostra se escondendo e se esconde se mostrando. (1988, p.73). Corpo, olhar, conto e curta parecem afetados por uma “impotência inquietante” dos anos 80. “É como se, rodeados de clichês, vivêssemos num mundo de sonhos, num filme, onde nada nos permite, mesmo os acontecimentos mais terríveis que nos afetam” (PARENTE, 1988, p.127).

De qualquer forma, filme como texto sugerem um olhar/leitura multiculturalista, ou seja, nas idéias de Stam “ uma relativização mútua e recíproca das perspectivas em confronto, defende a idéia de que as diversas culturas devem perceber as suas limitações

no cotejo com as respectivas alteridades, e devem, saber reconhecer-se no estranhamento” (2006, p.13).O multiculturalismo segundo o autor, “deve reconhecer não apenas a diferença, mas a diferença amarga e irreconciliável”(2006, p.474).

DESLIGANDO A CÂMERA, FECHANDO AS PÁGINAS

O corpo é o lugar da descoberta do ser, onde a liberdade, sob a forma de força extremamente dionisíaca, ensaia um grito contra tudo aquilo que a sociedade constrói sob a forma de discurso de repressão. No espaço do corpo, presente nas narrativas de Caio Fernando Abreu, os espaços geográficos se diluem, assim como o tempo, tomando e recriando novas dimensões. No *punctum*, recortado ao detalhe significativo nas imagens, “se apodera da sensibilidade do observador e produz a elaboração mental da foto. Como se saltasse da cena, o conto destacado pelo olhar incita a uma contemplação de caráter íntimo, muitas vezes tocando em aspectos essenciais da vida, como amor e a morte” (MORAES, 2007, p. 52).

As várias transgressões que o curta aponta sugerem uma nova expressão da pós-modernidade: a que não necessita reinscrever o passado para subvertê-lo, a que subverte o presente tornando-o ininteligível até mesmo para as personagens que o vive, posto que o reduz à simples e contundente trajetória do desejo, sem sublimações.

A ironia *camp* nas mais diversas formas vai ser, nesse olhar perverso, uma das tônicas da manifestação lúdica da escritura de Caio e do curta-metragem, redundando invariavelmente em humor, ora cáustico, ora melancólico. Uma espécie de *Morangos do Mal*.

As imagens como discurso perverso surgem como clareza lógico/analógica, articulando-se com requintes do léxico, literalmente argumentando em favor do mal, do erro, da maldade, do preconceito, do “politicamente incorreto”, bem ao estilo machadiano ou rodrigueano. Atrelado a isso, o corpo do “sujeito esquizofrênico” revela o discurso do Outro, do “ex-cêntrico”, dos ditos perversos e transgressores.

Tanto os contos de Caio Fernando Abreu, quanto o curta recortado para análise, fazem do espaço do corpo o *locus* emergente à palavra: crua, nua, recriando novas formas de vida, na diegese e fora dela, transgredindo os códigos da ficção, fazendo do delírio uma nova maneira de recontar a vida.

3.1. A MÚSICA E O CONTO

A arte já não é capaz de conter a necessidade de absoluto.

BLANCHOT, Maurice (1984, p.205)

[...] Se a literatura e pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o retrovisor da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: classificados? Por que não anular sua diferença (puramente substancial?). Por que não renunciar à pluralidade das "artes", para melhor afirmar a pluralidade dos "textos"?

BARTHES, Roland (1992, p. 86-87)

As epígrafes acima nos remetem às reflexões recentes sobre a Literatura Comparada que têm conferido notáveis impulsos às aproximações entre a Literatura e as outras Artes. Múltiplas e complexas são as "correspondências das artes", no caso aqui, mais especificamente da Literatura e da Música. Várias "correspondências" se devem a uma comunidade constitutiva, ambas, apesar das qualidades sensíveis específicas, participam desse diálogo intersemiótico. Por isso não foi sem razão que Horácio afirmava que todas as Musas são irmãs ou como reforçou Mario Praz "a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a meia especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado" (1982, p.1).

Pensando como Mário Praz, e fugindo a mera especulação, Caio Fernando Abreu estabelece esse diálogo para compor sua arte, acentuando, aos olhos bakhtinianos, a pluralidade das vozes, a polifonia autêntica do discurso como traço fundamental para suas narrativas. A música, *leitmotiv* dessa sinfonia, ajuda a narrar e, conseqüentemente, visualizar a perspectiva dos narradores ou a recepção do leitor. Ver e ouvir, como num jogo de confluência e escritura romanesca, reforçam, também, leitura-montagem³³ do texto literário como filme, como recurso da linguagem cinematográfica.

Essas imbricações confirmam o que Barthes nomeia de "carrossel de linguagens". É segundo o semiólogo francês, "a própria vertigem da cópia, devido ao fato de as linguagens se imitarem sempre umas às outras, de a linguagem não ter fundo, de não haver um fundo original da linguagem, de o homem estar perpetuamente embaraçado por códigos de que nunca atinge o fundo. A literatura é, de certo modo, essa experiência".

³³ A leitura-montagem, segundo Lucrécia Ferrara (1981, p. 192) "se produz sobre resíduos sígnicos, sobre o lixo da linguagem [...] é ela própria dialógica, porque o texto fornece pistas, mas as saídas, as possibilidades de leitura-montagem, precisam ser deflagradas".

(1975, p. 16). E a narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu não fugiu dessa experiência (confluência) de códigos.

Esse viés de leitura pode ser notado na construção do conto *Mel e Girassóis* (1988), nas dez músicas citadas, que, misturadas ao encontro amoroso de um casal, ajudam a compor o cenário paradisíaco de uma praia, e conseqüentemente, o sentimento clichê do "final feliz".

Irônico, o narrador pós-moderno, como uma câmera ao longe, foca a conjugação da mulher fatal e do homem ideal - tudo, feito ao fundo, como uma espécie de trilha sonora "Ao som de Nara Leão" - epígrafe que anuncia ao leitor a forma de ler. Assim, sonoramente, a narrativa se divide em sete partes, fotogramas que tecem aos poucos aproximação de dois paulistanos que já passaram dos trinta anos.

A música do conto é, na verdade, um recurso que possibilita o próprio ato de vê-lo explorado no cinema. Quem não se lembra de ter-se deparado na tela com a cena extremamente poética e sonora da mulher abandonada na estrada no filme *Bagdá Café?* Ou mesmo com as músicas que ilustram gestos, vidas, trocas semiológicas no cenário do filme *O Baile*, de Sttore Scola?

O Baile se concentra principalmente na ampliação da linguagem cinematográfica, transcendendo as regras básicas da sétima arte, para fazer um panorama psicológico dos personagens pelo uso do corpo. A multiplicidade de ritmos que invade esse filme garante à obra uma postura universal, muito além da história da França. Ouvimos, sensivelmente, de tudo um pouco: clássicas baladas francesas, *jazz*, *rumba*, *tango*, *rock'n roll*, *dance* e até um samba de Ary Barroso. As músicas, metonimicamente, deixam de ser apenas um detalhe técnico para se transformarem em personagens.

Ambos, *Bagdá Café* e *O Baile*, como também alguns contos de Caio Fernando Abreu, utilizam-se da música como alegoria para registrar e sugerir momentos, associados à palavra e à imagem e, sem muitas vezes prescindir de traduções e legendas, invadem sem obstáculos o mundo dos sentidos e da significância. Esses filmes, associados ao poder sonoro como metáfora, aproximam-se da escritura de Caio Fernando Abreu sob diversos aspectos: o silêncio, justaposto às palavras e ao som, como nos filmes mudos, orientam a ação e a percepção do espectador e instaura, não raro entrecortados por elipses e olhares, o tom poético por que são envolvidos.

No conto de Caio Fernando Abreu, como é comum na maioria dos filmes, a música chega, em alguns momentos, a sublinhar o caráter dramático da ação ou reforçar cada vez mais a proximidade da escritura com o universo fílmico e a cinematografização do texto.

Desse modo, somos levados a concordar com Flora Sussekind, quando, em seu *Cinematógrafo de Letras*, sugere a possibilidade de se elaborar uma "história da literatura que leva em conta suas relações com a história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas de representação literária propriamente ditas" (SUSSEKIND, 1987, p.26).

Mel & Girassóis, seguindo os referenciais de Flora Sussekind, guarda a proximidade com a maioria dos filmes vistos pelo grande público, que acabam por estabelecer um certo padrão de gosto, resultante das características do cinema hollywoodiano. Dessa maneira, é particularmente como parceria nesse jogo de troca de recursos com a literatura que a música é tomada ou citada por Caio Fernando Abreu no seu discurso romanesco.

Ao ler Caio Fernando Abreu, a leitura por si só sugere o embalo e a feitura da narrativa por intermédio da música. Até porque "fazer cantar um texto é precisar a maneira de o dizer", segundo Michel Butor (1975, p.157) em entrevista sobre as relações do livro com a música. Essas relações, segundo o escritor, "a dada altura tem-se a impressão de que a linguagem já não pode dizer certas coisas, mas que, penetrando mais longe, no som puro, se poderá dizê-las. A música tem sempre pois esse caráter libertador em relação aos obstáculos que pressentimos na linguagem", revela Butor (1975, p.159).

Como Almodóvar, Caio Fernando Abreu escolhe a música significativa para, junto do viés transgressor, representar a tensão e o tom erótico, o amor proibido, a música-Eros que embala a recepção. Esse sentimento pode ser percebido nos tangos ou boleros que ilustram o amor homoerótico dos protagonistas do conto *Aqueles Dois*. *Tu me Acostumbraste* é o tango colocado em outro contexto que não a do par romântico heterossexual para reforçar a ambigüidade e o afeto entre dois homens.

A recepção, também sonorizada, conduz o leitor sensível em *Mel & Girassóis* a perceber o impasse e a dificuldade de se contar uma história de amor. A música contribui, conseqüentemente, nas maneiras de se nomear esse sentimento. É como se a falta de palavra, feito o filme *Bagdá Café*, localizada no nível tensivo do texto, não conseguisse encontrar, no nível narrativo, um significante que lhe correspondesse.

Em *Bagdá Café*, a música ilustra justamente as lacunas entre a melancolia e a solidão, o silêncio e a vontade de dizer, a ausência e a presença do outro, a angústia e a crise da identidade. O processo visual e o auditivo criam, no nível discursivo, tanto no filme, como na prosa de Caio Fernando Abreu, uma espécie de círculo fechado, no qual a imagem acústica remete a outra que remete a outra e assim sucessivamente, sem que se

funde um lastro concreto, um objeto capaz de engendrar um campo de forças que organize, estabeleça diferenças internas e dê sentido e força à busca literária.

Música e narrativa unem-se para, através de estratégias literárias, ressignificarem o conto pós-moderno esvaziado de sentido e de sentimento-clichês. Ambos, texto e canção, pertencem ao final da década de 1980 e, por isso mesmo, aludem ao período posterior à bossa nova, segundo Isabella Marcatti³⁴ (2000, p.154). E é nesse sentido que a estudiosa da música como intertexto na narrativa de Caio Fernando Abreu afirma que a subjetividade surge como elemento significativo na década perdida, “a dificuldade de se reconhecer o que ainda pode haver de singular numa simples história de amor” (MARCATTI, 2000, p.155).

A citação da música, nesse caso, entra no universo romanesco como meio de harmonizar e dar sentido à ação dos personagens ou para ilustrar intertextualmente o enredo e o sentimento que deseja transmitir.

A música, também, como no filme *O Baile, é leitmotiv* e metonímia chave para ler *Onde Andará Dulce Veiga*, romance dedicado a todas as cantoras do Brasil. Segundo Denilson Lopes “Dulce Veiga nunca existiu, mas parece uma síntese das damas da MPB e do cinema clássico hollywoodiano, ora mulher fatal, ora heroína melodramática” (2002, p.225).

Transcrito para o cinema, Dulce Veiga é interpretada por Maitê Proença, cantora desaparecida, que suscita no protagonista a nostalgia responsável por uma profunda troca de visão no ato de narrar. A música, nessa narrativa, como também em *Mel & Girassóis*, reafirma a tendência em estereotipar as personagens, aludindo-se a elas com clichês.

Forte recurso estético, a sonoridade dialoga com o enredo na primeira e última frase do romance: “Eu devia cantar” (1997, p.11) e “E eu comecei a cantar” (1997, p.213). Essas frases são processos metonímicos pelos quais o protagonista deve e, por final, consegue passar. Sobre isso o escritor em suas cartas comenta: “Dulce Veiga é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de cantar. Que se possa cantar, e o universo passa a ter sentido” (ABREU, 2002, p.187-188).

A sonorização do texto, com a ajuda do narrador do romance, marca a construção cinematográfica, o gesto repleto de clichês, lugares comuns, simulacros, e tudo isso é, segundo Denilson Lopes, “redimido pela música como possibilidade de recuperar uma

³⁴ MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. FFLCH/ USP, 2000. A autora faz um estudo semiótico da música em alguns contos do autor.

memória, uma possibilidade de afetividade, de sublime, de pertencimento ao presente” (2002 p.227-228).

Memória e música misturam-se para compor traços semiológicos que entendam e despertam algo adormecido no protagonista que rememora, ao encontrar Márcia cantando a música que foi o grande sucesso de Dulce Veiga:

"[...] Por trás da porta, vinha a música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, com fundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma tela. Fusão, pensei: sentimento. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido [...]". (ABREU, 1997, p.24)

Como se pode perceber nesse fragmento, as lembranças e os sentimentos inquietantes que tomam conta do protagonista provêm da canção de Custódio Mesquita e Mário Lago intitulada "Nada além", o que, através do recurso metonímico " se torna o mote central do romance pela forma como propõe a ilusão enquanto alternativa" (FARIA, 1999, p.148). É o que traduz os versos abaixo:

"Nada além,
nada além de uma ilusão.
Chega bem,
é demais para o meu coração.
Acreditando em tudo que o amor
Mentindo sempre diz,
Eu vou vivendo assim, feliz,
Na ilusão de ser feliz.
Se o amor só nos causa
Sofrimento e dor, é melhor,
Bem melhor a ilusão do amor.
Eu não quero nem peço
para meu coração
nada além de uma linda ilusão". (ABREU, 1997, p.27-28)

A partir do jogo entre música e memória, o anônimo começa o processo de associar as lembranças do passado à presença da cantora desaparecida. Nessa rememoração, percebe-se fragmentado, sem laços, sozinho. O narrador verborrágico, de alguma forma ou de outra também, percebe-se estar fora das relações afetivas. Por isso, talvez, chamam-lhe atenção as declarações da cantora na reflexão do próprio ato de cantar:

"Canto porque me dá sentido"
"Mas penso sempre que cantar é inútil".
"Não quero nenhuma das coisas materiais que o canto pode me dar".
"Outra coisa que nem sei o nome, maior que eu mesma ou que qualquer canção".
"Gostaria de desaparecer um dia".

“Como desapareceram os bondes descendo as ruas, os coretos no meio das praças”. (ABREU, 1997, p.56-57)

Assim, contraditoriamente, reafirma-se a todo o momento, durante a narrativa, a necessidade que o protagonista tem de evitar o uso do seu verdadeiro nome; há também, uma obsessiva e repetitiva menção à sua incapacidade de cantar. Canto e silêncio, música e desilusão se misturam, como um Orfeu, à fala do narrador para compor, de alguma forma ou de outra, o discurso do clichê e da angústia, que pontua o romance.

Enfim, Maurice Blanchot ao refletir sobre a Literatura, e essencialmente "porque não há arte pura" (1984, p.98), cita a traição de Orfeu que "ao voltar-se para Eurídice, deixa de cantar, rompe o poder de cantar, rompe o poder do canto, trai o rito e esquece a regra". Assim como Orfeu, Caio Fernando Abreu "trai" sua própria narrativa, renega sua arte, "com o desconhecido que quer apreender, com Eurídice que quer ver e já não cantar".

Assim, negando sua própria arte e conjugando com outras linguagens para compor sua narrativa, a obra, nas palavras de Blanchot, “pode adquirir sua máxima dimensão, aquilo que faz dela mais do que uma obra. É também a custa disto que, freqüentemente, ela se perde, ao mesmo tempo que parece alimentar o símbolo e dar-lhe razão de ser”(1984, p.100).



Cena do filme *O Baile* (1983), de Ettore Scola



Cenas do filme *Onde Andará Dulce Veiga* (2007), de Guilherme de Almeida Prado

O meu último livro, *Dulce Veiga*, eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a ideia de um filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo.

Caio Fernando Abreu



Cena inicial do filme *Bagdá Café* (1987), de Percy Adlon

CAPÍTULO IV

A ERRÂNCIA E A CITAÇÃO: CAIO FERNANDO ABREU EM LONGA-METRAGEM

Sabe-se que a maioria dos filmes tem, como significante-fonte, um texto literário. Por causa dessa forte ligação entre literatura e cinema, o parâmetro de avaliação e “leitura” de filmes provenientes de obras literárias nos últimos anos tem se baseado na questão da fidelidade. Entretanto, esse critério vem perdendo sua força, na medida em que todo filme pode ser visto como uma leitura semiológica e particular do cineasta, leitura esta que se faz num contexto único, e que resulta de uma consciência artística. Além disso, ela emerge dentro de um certo momento cultural, ocasionando a desvalorização de termos como “adaptação”, “transferência”, “violação”, ou “responsabilidade” de um artista sobre outro, ou de uma obra sobre a outra.

Assim, uma narrativa fílmica pode conter/ citar /apropriar-se de um ou mais textos, sem, contudo, constituir-se como sua adaptação/ tradução. Neste trabalho, usamos “texto” como definido por Barthes, um espaço imbricado no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se funde e se contrapõe e as categorias propostas por Gérard Genette, em seu estudo sobre transtextualidade, principalmente a intertextualidade³⁵, para analisar o filme *Aqueles Dois* (1985) e o conto do mesmo título.

A forma mais comum de transtextualidade, segundo o crítico francês, é a intertextualidade, isto é, a relação de co-presença entre dois ou mais textos, que se faz através de citação, plágio e alusão, formas fartamente encontradas no filme em análise e que, diferentemente de outras, são facilmente reconhecíveis.

Nesse sentido semiológico, o filme, aqui retratado e recortado, é considerado texto “aberto”, pois, por mais surpreendente que seja, constitui-se por meios de “deformações”, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. A definição barthesiana de texto - como entrelaçamento de um tecido - nos permite pistas de que o texto literário (e também o fílmico) não se esgota em si mesmo. Antes, pluraliza-se, multiplica-se e projeta-se em outros textos (ou filmes) e em outras esferas, desencadeando uma rede de discursos que se dobram e se proliferam. O mesmo pode ser lido em Genette, em seus *Palimpsestos*, quando reforça que “a arte de fazer o novo com o velho tem a

³⁵ Esse termo foi amplamente trabalhado por Julia Kristeva, mas aqui nos referimos à definição de GENETTE (1982, p. 8): uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, a indicação da presença de um texto no outro.

vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos que os produtos expressamente feitos” (1982, p. 556).

Nesse mesmo livro, Genette (1982) afirma que o objeto da poética não é o texto em si, mas o arquiteito, “a literariedade da literatura”, - tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários etc. - a partir do qual se mapeia ou se reconhece a singularidade de cada texto. De modo mais amplo, este objeto seria representado em cinco classificações: (1) a intertextualidade (relação de co-presença: citação, plágio, alusão), (2) a paratextualidade (relação entre o texto e o paratexto: títulos, prefácios, epígrafes e dedicatórias) (3) a metatextualidade (“relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta” (GENETTE, 1986, p.97), (4-5) a arquiteituação e a hipertextualidade (relação genérica, recusa do texto em se admitir como pertencente a um determinado gênero).

No caso em tela, tanto no texto literário, de Caio Fernando Abreu, como no texto fílmico, de Sérgio Amon, percebemos as diversas manifestações do hipertexto como recursos discursivos e imbricados, sejam eles derivados de transformações, imitações ou outras formas discursivas. Entretanto, cumpre observar que as cinco classificações não devem ser consideradas como classes estanques sem qualquer comunicação recíproca. Ao contrário, suas relações são numerosas e apresentam-se de forma decisiva.

As diversas formas de transtextualidades são ao mesmo tempo aspectos de qualquer textualidade e, em graus e poderes diversos, das classes dos textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, transcendente a cada uma de suas performances e que possui suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio, e também o título, são gêneros; somente o arquiteito não representa uma classe, já que ele é a classificação (literária) mesma (GENETTE, 1982, p.18)³⁶.

Com efeito, o uso de procedimentos tais como citações, comentários, inserções, notas, epígrafes, entre outros, nos textos observados, revelam-se enquanto produtores de significação a práticas de caráter transtextual, segundo a teoria do semiólogo. Por outro lado, esses procedimentos surgem em contato com os vários meios de comunicação, vivem “numa constante guerra de códigos, reproduz estes discursos: parafraseia, contraponteia, faz pastiche [...] vemos surgir, em maior ou menor grau, a arte como simulacro de simulacros” (VILLAÇA, 1996, p.74).

De qualquer forma, os estudos genettianos sobre transtextualidade adquiriram maior destaque com as pesquisas de Stam (2003) como interlocutor³⁷. Suas análises são

³⁶ Tradução nossa.

³⁷ A transtextualidade aplicada ao cinema, segundo Stam se refere às cinco categorias transtextuais aqui apontadas, adotando-as nos estudos fílmicos e literários.

baseadas principalmente no dialogismo bakhtiniano, na desmistificação do autor foucaultiana, na semiologia barthesiana que resulta em um “diálogo teórico”, no qual traça um mosaico do emprego de matrizes e perspectivas múltiplas.

A DUPLA CIFRA DAS ESCRITURAS E O JOGO DAS CITAÇÕES

“Escrever [...] é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística”.

(COMPAGNON, 1996, p.31)

Em Caio Fernando Abreu, como na epígrafe acima, tudo se entretece e se interliga. A identificação destas citações, enxertos e alusões intertextuais mostram-se valorizadas a partir dos diferentes discursos adotados pelo escritor ou pelo cineasta no discurso fílmico. Esse jogo de citações em Caio, para complementar ou enriquecer sua escritura, sugere um entendimento do texto não mais como produto, significado fechado em si mesmo, mas como produtividade, como demonstrou Kristeva, uma relação corpo-linguagens, palavra-corpo, corpo-imagem em permanente expansão. A articulação de seus contos com cinema, pintura, música, próximo até da estrutura de videoclipe, como aponta Thiago Soares³⁸ vai além de qualquer compreensão da arte que se feche numa perspectiva de mimesis.

Nesse esgotamento narrativo, que se imbrica com várias linguagens, o escritor parece ser consciente de que nenhuma arte poderá dizer tudo, pintar tudo, mas, por outro lado, parece-nos sugerir também, na sua escritura, um fazer plural de vozes, de fontes, de registros, diversas constelações de dizeres e fazeres.

Nessas alusões, trataremos dos discursos que se engendram, sejam eles literários, estéticos, cinematográficos, plásticos e estilísticos, “obtusos” ou homoeróticos, imbricados tanto no conto, como no filme.

No que se refere ao primeiro tipo de discurso, de caráter filosófico, trata-se aqui de uma reflexão sobre a forma como conduz a temática ou o estilo irônico, como transcreve para a feitura do conto esse viés. De certa forma, o escritor capta a tristeza, a melancolia e a fragilidade do homem pós-moderno, que vive à margem da sociedade por simplesmente

³⁸ O estudioso desenvolveu uma pesquisa em torno da influência da visualidade na prosa de Caio Fernando Abreu. Sua pesquisa, intitulada *Loucura, chiclete & som: A Prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu*, ivestida as relações do texto literário com o texto audiovisual (mais especificamente o videoclipe). O autor trabalha com vários contos que espelham e imitam a linguagem cinematográfica.

não seguir um padrão de comportamento. A descrição e a situação dessas personagens, tanto no conto, como no filme, são capturadas em *flashes*, que os aproximam com delicadeza da realidade, aos nossos olhos, quase que tangíveis.

Filme e conto narram a solidão de dois homens: Raul e Saul, funcionários de uma mesma empresa que moram sozinhos numa capital e que pouco a pouco começam a se aproximar criando laços de amizade e que, nas entrelinhas ou entrecenas, deixa transparecer uma paixão homoerótica.

O título do conto, pista que antecipa muitos olhares, guarda em tom de sarcasmo contido nele - um discurso malicioso, metonímico e maldoso, como se aponta para alguém com desprezo. O próprio subtítulo, posto entre parênteses, abaixo dele, inscreve-se como paratexto ou prenúncio importante para deflagrar a fina ironia que perpassará pela escritura e, conseqüentemente, pela voz do narrador. Grafado abaixo do título e entre parênteses “História de aparente mediocridade e repressão (ABREU, 1995, p.133)” - o peritexto³⁹, como nomeou Genette (1982), seria um elemento paratextual em torno do texto, um lugar onde o leitor possa se situar e, de certa maneira, um encaminhamento de como ler conto e filme.

No filme, adaptação do conto, o mesmo acontece nos créditos iniciais ou mesmo na capa, um certo “pré-nuncio” semelhante à ironia do conto, com o pingo do /i/, do título “Aqueles Dois” grafado ironicamente de cabeça para baixo - sugerindo, com isso, um processo narrativo instaurado na transgressão, na inversão de algum modo de pensar, no sentido “obtuso”.

Semelhante a um filme rodado de trás para frente, o conto em questão através do narrador heterodiegético recupera no final da história, recortando ou enquadrando, feito uma câmera à deriva, detalhes sobre os dois personagens que serão necessários no desenrolar da trama.

A verdade é que não havia mais ninguém em volta. Meses depois, não no começo, quando não havia ainda intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como “um deserto de almas”. [...] Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de arquitetura. (ABREU, 1995, pp.133-134)

³⁹ Genette define as noções de paratexto, peritexto e epitexto. Para a poética, o paratexto é uma das cinco formas das relações transtextuais do texto descritas por este autor. Genette distingue duas componentes do paratexto: o peritexto e o epitexto. O peritexto designa os gêneros discursivos que circundam o texto no espaço do mesmo volume como o peritexto editorial (coleções, capas, materialidade do livro), o nome do autor, os títulos, etc. O epitexto designa as produções que circundam o livro ou DVD, e se situam no exterior destes textos: o epitexto público (epitexto editorial, debates, entrevistas), o epitexto privado (correspondências, diários) (GENETTE, 1982, p. 10).

Há referências explícitas à temática da solidão e do amor homoerótico, a começar pela epígrafe, ela própria uma alusão ao encontro entre amigos através da letra de música e do viés homoerótico, quando dedica o conto “Em memória de Rofran Fernandes”, homossexual conhecido do escritor. Para Antonie Compagnon, “a epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação”(1996, p.79), uma vez que é normalmente alógrafa, ou seja, atribuída a alguém; um sinal de valor complexo, um símbolo ou um índice que coloca o texto em relação homológica com outro texto, mas, sobretudo, um índice significativo no sentido de permitir uma entrada no processo de enunciação.

Enquanto comentários do texto, a dedicatória, a epígrafe e o subtítulo (utilizado entre parênteses), vêm diretamente sublinhar ou precisar o significado da trama: trata-se em geral de peritextos de caráter enigmático cuja significação será esclarecida ou confirmada com a leitura do texto. Para Genette, esta atribuição de pertinência está a cargo do leitor, cuja capacidade hermenêutica é posta à prova desde as origens da epígrafe romântica.

As citações⁴⁰ do escritor são sintomáticas e, com efeito, ilustram perfeitamente a natureza da trama em termos formais e temáticos. Formais enquanto reflexo da essência dúbia do texto que se apresenta, conto ou cine-conto? Conto ou roteiro para um possível filme sutilmente transgressor? Temática, ao remeter sonoramente, feito trilha sonora ou outros recursos cinematográficos que exploram o envolvimento entre dois homens, a relação inter e hipertextual como um filme homoerótico.

Em consequência disso, esses peritextos, na borda da escritura ou no texto cinematográfico, feito encaminhamentos para o leitor/espectador, servem de pistas intertextuais para garantirem a forma como o narrador ou o cineasta conduzirá os fatos a serem narrados ou a forma de introduzir o espectador no nível da história e no discurso.

Ao transpor a linguagem literária para a cinematográfica, o filme de Sérgio Amon (1985) traz idéias, sentimentos, percepções, as próprias impressões e citacionalidade de Caio Fernando Abreu em forma de imagens, conferindo aos eventos a pluralidade dos matizes com que foram articulados.

Essa prática da citação nos dois textos manifesta-se mais explícita enquanto exemplo típico de cinema dentro do cinema ou de literatura que imita a linguagem cinematográfica - recursos de metalinguagem para reforçar o amor homoerótico ou a

40. Em relação à citacionalidade presente na escritura desse autor, ver a excelente pesquisa de SEPÚLVEDA, Lenirce. *A Escrita do Corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF: Faculdade de Letras, 2003. mimeo. (Tese de Doutorado em Letras).

transgressão narrativa. No conto, Saul chega atrasado e conta “que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão” (ABREU, 1985, p.136). O primeiro hipotexto⁴¹ cinematográfico no conto remonta, transgressoramente, “Infâmia” (1962), filme de William Wyler, adaptação da peça de Lillian Hellamnn que retrata duas professoras de uma escola particular só para meninas e que são acusadas de lesbianismo.

O segundo hipotexto alude ao filme “Vagas Estrelas da Ursa” (1966), de Visconti, que tematiza, além do mergulho inquieto e da melancolia, o incesto entre irmãos. Amor, melancolia e transgressão, ressuscitados semanticamente através do mito de Electra nesse filme, inscrevem-se, semiologicamente, no processo de escritura e nas intenções discursivas do escritor-esteta.

A ambigüidade, a ironia fina e intertextual, também presentes no filme de Sérgio Amon, aludem ao filme “Laranja Mecânica” (1971), do cineasta Stanley Kubrick - em forma de crítica, semelhante ao espaço onde os personagens contracenam, - uma crítica à condição de máquina a que o homem se assemelha quando passa a ser produto do sistema em que vive - no caso, a repartição onde os protagonistas trabalham. Assim, a escritura em perspectiva polifônica⁴², vai se constituindo como espécie de *bricolage*, pois, mesmo sendo definida por um projeto, vai se fazendo em forma de apropriação e incorporação de elementos e citações preexistentes que resultam num conjunto textual inteiramente novo. Ao construir-se dessa maneira, constitui seu próprio modelo e os modelos de sua recepção.

É nesse perspectiva que os códigos visuais, sonoros (vozes) e jogo de olhares agregam, para além da representação dramática dos atores, significados à instauração do conflito homoerótico sobre o qual se organizam e atualizam o clima de opressão dos amigos da repartição. Sempre submetidos ao domínio dos códigos sociais e do padrão, cujo poder se alicerça em normas rígidas, voz e atitudes ásperas que podem exemplarmente serem sintetizadas no diálogo final do filme, cujo epílogo é a demissão dos transgressores.

Os espaços interiores concorrem em maior número do que os exteriores, centrando-se, ora no quarto, ora em momentos fortuitos afastados do grupo e do olhar social da repartição. Corrobora-se, assim, com o clima intimista, nos dois textos, o que também é reforçado através do discurso pictórico na citação do quadro de Van Gogh - uma alusão metonímica para a sensibilidade e a solidão de Saul.

⁴¹ A partir desse item analisaremos a maneira como alguns hipotextos de características diversas são evocados tanto no conto, como no filme *Aqueles Dois*, sem que necessariamente esses textos façam referência explícita alguma a eles.

⁴² Essa ironia em perspectiva polifônica pode ser reconhecida como estratégia que revela o funcionamento de vozes presentes nas narrativas em questão. Narrar um acontecimento torna-se uma forma de interpretar não apenas o acontecimento, mas o modo de apresentá-lo e representá-lo. Sobre este assunto ver: *Ironia em perspectiva polifônica*. BRAIT, Beth. Campinas, SP. Ed. Unicamp. 1996.

aquele quarto com a cadeira de palhinha torta, a cama estreita, as tábuas do assoalho, colocado na parede em frente à cama. Deitado, Saul tinha às vezes a impressão de que o quadro era espelho, refletindo quase fotograficamente o próprio quarto, ausente apenas ele mesmo. Quase sempre, era nessas condições que desenhava. (ABREU, 1995, p.135)

Assim, através dessa citação metonímica, texto e filme buscam no quadro muito mais que uma simples identificação dos objetos representados. A personagem, através do discurso plástico, se debate com o problema central da solidão presente nos discursos literário e fílmico ou na composição do cenário em imagens sígnicas e pictóricas. Ambos surgem, semiologicamente, imbrincando e carregando sentidos simbólicos, múltiplos, cambiantes e entrelaçados. Em outras palavras, é a mesma conclusão de Áurea Ortiz: “A pintura desempenha um claro papel de mediação entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica. [...] vincula a semelhança de um conjunto temático ou narrativo da estética de um único pintor (1995 p.67-68)”.

A citação pictórica demarca, inscreve-se como rastro ou marca do gesto, tanto nas palavras, como nas imagens cinematográficas. Estes vestígios da tela como signo e representações "obtusas" relevam a letra e a "atmosfera", transportadas para o interior do espaço fílmico, ou, ainda, para a linha e a tela, quando se impõem, configurando a cena da representação, práticas em que o traço se confunde com a trança, em que o gesto conduz à escrita e à imagem fílmica. A escritura e o filme, ao tomarem corpo na pintura, diluem com ela o sentido, recuperando a sua dimensão que a sua transparência permitia representar. O traço torna-se matéria significante, resistência ao sentido, recuperando a sua dimensão estética, mesmo tratando-se de discursos inscritos no quadro. Ao apropriar-se do espaço da tela, a palavra e a imagem operam no olhar uma hesitação ou acumulação da visibilidade com o termo incompatível, a legibilidade. Então, o conto e o filme deixam de representar para se oferecer em como textos em representação.

Com esse processo de leitura semiológica, através de uma citação pictórica, introduz-se no discurso narrativo, além do aspecto subjetivo do efeito sobre o leitor/espectador, o caminho, também, ziguezagueante dos traços do pintor, ligados ao percurso do olhar. Em muitas outras formas, cai a moldura, limite entre o quadro e a "realidade" encenada na solidão de Saul - mundo representado por enredo e personagens tanto no conto, como no filme. A esse respeito, Oliveira afirma: "A fusão entre quadro, cenário, ação e protagonistas reaparece freqüentemente na linguagem e nas imagens usadas. A descrição do cenário muitas vezes prolonga as do quadro, completando-as" (1993, p.72).



Quarto em Arles, de Vicent Van Gogh, 1889



Quarto de Saul

A constituição do espaço cênico - representado no *Quarto em Arles* - é definida, então, pelas metonímias que compõem a tela do famoso pintor, sendo enfatizada no tom neutro da voz em *off*, típico do personagem Saul, voz predominante no texto fílmico.

De um modo geral, a obra de Caio Fernando Abreu é ela mesma um grande discurso estético para o qual convergem outros, adotando-os, ora em forma de citações, como esta, ora sugerindo as linguagens cinematográfica, musical e performática para compor sua escritura romanesca. Por vezes, as quatro encontram-se combinadas como no caso desse conto. Aqui caberiam as reflexões da pergunta/título do livro da estudiosa Lúcia Santaella (2005): “Por que as comunicações e as artes estão convergindo?” ou as de Barthes quando afirma: “objetos, imagens, comportamentos [...] podem significar [...], mas isso nunca acontece de maneira autônoma” (2003, p. 12).

Esse mesmo discurso, transfigurado metonimicamente em cenários urbanos, ressoa no filme o espaço dos contos de Caio,- uma cidade-solidão corporificada na voz de Saul. Na semiótica do ambiente urbano, a cidade fragmentada e desarticulada, através do *zoom* capta o movimento miúdo das emoções e do fluxo do pensamento dos personagens e dos passantes. Ela é segundo Lucrecia Ferrara “estratégia de leitura do não-verbal: a operação intercódigos. A leitura como captação [...] que gera um texto múltiplo” (1988, p.17).



A cidade representada em “Aquele Dois”, de Sergio Amon e em muitos contos e personagens transgressores do escritor, abarcam “o desvio, voltam-se para as dimensões periféricas, lançando pontes para o diferente e para o outro, que são no entanto residuais em relação à tendência homogeneizadora” (MORICONI, 1994, p.71).

A imagem fílmica da repartição pública, onde trabalham, sugere um espaço deslocado, fora do ângulo - a câmera, à deriva, angula-se de forma irregular na retratação do prédio em três momentos do filme, dando-nos a sensação de olhares sociais que convivem num ambiente, cujo olhar predominante, em relação aos protagonistas, é sempre tenso, desviado, desnivelado.

Ainda em relação à citação literária, podemos perceber, nos dois *córpore* em questão, a referência a inúmeras letras de bolero, tais como: “El dia que me quieras”, “Perfídia”, “La Barca”, “Noche de Ronda” e a mais citada “ Tu me acostumbraste” - todas reforçando, na trama, o saudosismo, a tristeza, os amores perdidos ou sonhados, encontros amorosos. No entanto, é o bolero “Tu me acostumbraste” que melhor traduz na sua letra a aproximação amorosa entre os protagonistas.

“Raul ouvia música e, às vezes, de porre pegava o violão e cantava, principalmente velhos boleros em espanhol. [...] Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim sutil llegaste a mi como una tentación llenando de inquietud mi corazón” (ABREU, 1995, pp. 134 e 138).

As músicas, componente semiológico da sonoridade no filme e representativo recurso da citação, tanto num discurso, como no outro, reforçam a significação instalada pela junção de complementaridade no enredo e no discurso narrativo. Evidenciam-se, através delas, notações sentimentais relativos à solidão e ao amor.

PELO OLHAR SEMIOLÓGICO E “OBTUSO”

"Toda tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata".

(BARTHES, Roland. 1977, p.15)

A estética da sugestão de Caio Fernando Abreu, no conto “Aqueles dois”, pode ser lida como sentido obtuso barthesiano, ou seja, certa significância que rasga a aparência de um sentido. Certa recusa do olhar, diferentemente do sentido do óbvio, que na concepção de Roland Barthes:

“[...]é o sentido dotado de uma clareza “que se apresenta naturalmente ao espírito”, [...] é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura, um sentido que parte [...] e que vai à minha frente: evidente é claro (o outro também o é), mas de uma evidência fechada, presa em um sistema completo de destinação, [...] óbvio quer dizer: que vem à frente, e é exatamente o caso desse sentido, que vem ao meu encontro (BARTHES, 1990, p.47)”.

Enquanto o óbvio fulmina a ambigüidade porque exerce a função de ser uma verdade, o obtuso foge das representações corriqueiras para perturbar as narrativas e permitir ao sujeito um diálogo com ele mesmo. Cruel e insuportável, o obtuso “[...] obtém uma certa emoção, [...] é uma emoção-valor, uma avaliação (BARTHES, 1990,p.52).” O “obtusos” barthesiano assume, então, a metáfora construída, e extremamente subjetiva, para pensar o texto ficcional e o fílmico - essencialmente o jogo de olhares – e, conseqüentemente, discursos que conduzem as ações, entretecidas com objetos, manobras, ambigüidades ou outros recursos narrativos.

Assumindo esse viés “obtusos”, preso aos peritextos - no conto com o subtítulo e no filme com a inversão na grafia do [i] no título - instiga-se, semiologicamente, o leitor a propor duas reflexões: quem vai olhar para quem? Quem será o objeto de crítica, alvo dos olhares? Com essas indagações, o sentido “obtusos” que a diegese assume - “o obtusus [...] o que é velado” - inspira um jogo narrativo, tanto num, como noutro texto/discurso.

O olhar, conduzido pelo do narrador, nesse caso, é um elemento que impulsiona, instiga e conduz através de manobras e movimentos a narrativa em si. No entanto, ressaltam-se esses movimentos, sedentos de visualidade, construídos como se fossem “levados a ver a cena como esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem (CALVINO, 1990,

p.99)”, ou seja, recursos da escritura, que exploram, através do narrador, possibilidades e limitações de um olhar.

Obtuso e escorregadio, o olhar do leitor, nessa perspectiva em construção, acompanha sinuosamente o “desvio” homoerótico e as ambigüidades do narrador que o desestabiliza a cada passo do texto em pequenos *flashes* sobre Raul e Saul:

“Tentaram afastar-se imediatamente, deliberando limitaram-se a um cotidiano oi, tudo bem, ou, no máximo, às sextas, um cordial bom fim de semana, então. Mas desde o princípio alguma coisa - fados, astros, sinais, quem saberá? - conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois (ABREU, 1995, p.134)”.

Será uma testemunha ocular, alguém que vê tudo e sabe toda a história? Roland Barthes, num dos fragmentos de *Roland Barthes par Roland Barthes* diz: - “o jogo, o pastiche”-, fala que o “verdadeiro jogo não está em mascarar o sujeito, mas em mascarar o próprio jogo”. (BARTHES, 1977, p.152)

Essas ações de observar, tanto do narrador, como do leitor, caracterizam o olhar *voyeur*, gerando efeitos ambíguos, acentuado-se o impacto e a densidade da cena observada, já que os olhares nela se concentram e para ela convergem, funcionam como refletores embaçados que a destacam do conjunto das outras cenas. Ou seja, ficam em evidência.

Por outro lado, no entanto, a significação da cena passa a se desdobrar em um outro nível de significação; o do olhar que a acompanha. Assim, ao se recortar enfaticamente a cena, dirigindo-se os olhares do leitor através dos olhares que agem dentro da escritura, deixam-se expostos tais olhares (ações), sugerindo a opacidade dos fatos, o modo como atuam ou as intenções dos personagens. Tudo, de algum jeito, ou de outro, faz parte do discurso que retrata sutilmente uma relação transgressora e homoerótica.

Narrador e leitor, assim, em papel de *voyeur*, apontam, pois, para a problematização, ambigüidade ou “obtusidade” da relação narrador/narrativa, problematização reforçada ainda mais através da criação de um outro tipo de observador: um observador hipotético (ou obtuso?).

Esse olhar, extremamente “obtuso” e sugestivo, projeta-se enquanto hipótese, para fora da fala. E como se, a partir de um prolongamento do olhar, um outro olhar, externo e autônomo, se constituísse, tomando, assim, força e prolongando-se ao decorrer da trama. Olho, olhar, desejo e visualidade instauram, através de uma escritura cambiante, as significâncias por saber-ver. Passeando como um olho-câmera, veloz e desejoso da trama “proibida”, a diegese, feito olho arrancado pelo narrador de

sua própria face e consciente da perda de suas mãos, investiga o visto com um olhar cheio de suspeita, “um olhar que já não absolutiza o cogito, porque o situa no interior de uma existência finita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante” (BOSI,1988, p.80). Um olhar à distância e desconfiado.

Essa configuração de um observador hipotético, de um observador dos fatos opera, a princípio, no sentido de corroborar a opinião do narrador. No entanto, o próprio narrador, ao fazer referências a Saul e Raul, constrói jogos discursivos e contraditórios, questionamentos irônicos e ambíguos. Procura, nesse caso, tornar insuspeita sua visão, minando dessa maneira sua credibilidade. Tudo se confirma com as palavras de Silviano Santiago, para quem o narrador pós-moderno, simula, instiga a “experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (1989, p.51).

Nesse sentido, não é de se espantar que, de mera narração de uma cena, constrói-se, pela voz do narrador, uma intrincada rede que problematiza os espaços narrativos em relação aos protagonistas. Sem esperar respostas, ou sem responder a alguém, ecoam, pela sua voz, perguntas em várias direções ou mesmo considerações, ainda que ambíguas ou irônicas:

[...] pouco a pouco, se aproximarem-se, conhecerem, se misturarem? (ABREU, 1995, p.134).
 [...] Eram bonitos juntos, diziam as moças: um doce de olhar (ABREU, 1995, p.135).
 [...] como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia (ABREU, 1995, p.136).
 [...] às vezes olhavam-se. E sempre sorriam (ABREU, 1995, p.139).
 [...] Os funcionários barrigudos e desalentados trocavam alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem (ABREU, 1995, p.139).

O narrador, como nesses fragmentos, conduz olhares sempre pautados no duplo, deixando leituras em suspenso, instigando conclusões, também, dúbias, fugidias, até ao final da trama, quando os dois são expulsos da repartição. A partir daí, fixa o olhar, perspicaz na sociedade que os condena, surpreendendo o leitor e revelando-se muitas vezes perverso, como nesta cena:

[...] Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou uma penitenciária, vistos de cima, pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e mais altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai! Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi tinha dobrado a esquina. Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram (ABREU, 1995, p. 142).



Sintonizado com o gesto de olhar e o de narrar, imbricado na retomada irônica aos contos de fadas, o narrador na sociedade da imagem toma o próprio olhar como objeto de narração. Nessa urgência de narrar, como em plena ação “fílmica”, e em permanência com recursos cinematográficos, a narrativa e os leitores observam o mundo como espetáculo difuso. Essas manobras ilustram que o olhar difuso, escorregando para as margens da narrativa, assume sua amplitude de ficcionista, sempre em posições que exploram ilimitadamente o deslocamento, uma divagação obtusa.

Diferentemente do conto, o filme apresenta um narrador autodiegético através da voz de Saul. Segundo Fernandes, é interessante notar que nesta adaptação:

[...] toda a força sugestiva que vinha da “voz” de Caio Fernando Abreu no conto, foi transformada em imagens com o foco nos coadjuvantes, ou melhor, no olhar dos outros que estão à volta dos personagens Saul e Raul, durante a maior parte do filme (2004, p.46).

Essas diferenças, nas palavras da pesquisadora Diniz sobre tradução, afirmam que os dois textos, apesar de serem diferentes, como apostou Fernandes, são considerados como tradução intersemiótica um do outro, estão, ao mesmo tempo, intimamente relacionados, ainda que inteiramente independentes. Engendrados, mas diferentes na perspectiva do narrador, conto e filme distanciam-se na configuração do olhar. Como voz narrativa, Saul no filme lança um olhar em direção ao fato narrado e ao mesmo tempo se posiciona enquanto objeto da narrativa, ou seja, a trama constrói um jogo de espelhos como um dos elementos do seu próprio desenvolvimento.

Nesse caso, a figura do narrador sofre um desdobramento explícito, uma duplicação - ele abertamente se narra, está dentro e fora das ações. No entanto, testemunhar é estar, por outro lado, fora da cena que se desenvolve. A testemunha não

se confunde com aquele que age, que protagoniza a ação. Talvez seja por isso que a apresentação de Saul, no filme, se dá, em primeiro instante, em imagens deslocadas e enigmáticas sob o olhar atento de uma senhora - dona da pensão, onde ele mora.

Saul, assim, através da imaginação dessa personagem, é apresentado ao espectador no filme, em *flash-back*, em fragmentos de um corpo ensangüentado no quarto de uma pensão, sugerindo, em montagens dinâmicas das imagens, uma tentativa de suicídio.

O olhar social e circundante, nesse sentido, molda, através da senhora, as ações e pensamentos do personagem, que ora está no centro das atenções, ora surge fora dos acontecimentos, assumindo um ângulo de visão externo em relação àquilo que é narrado. Por ser testemunha, Saul, nessa vertigem, move-se dentro do círculo das ações narradas, seu olhar é participante, interno e ativo em relação à ação. Nesse limite em que se dissociam o estar fora e o estar dentro, em que são simultâneos o olhar interno e externo na narrativa fílmica, se situa a problematização da trama.

A diegese, edificada por meio dessas estratégias, não apenas põe em movimento os discursos institucionalizados, mas também seus modelos de leitura. Entre jogos de olhares, movimentos de câmera e outros recursos polifônicos, solicita-se um espectador/leitor que participe o tempo todo de “uma certa investigação de intimidades”. Nessa polifonia de olhares, o discurso homoerótico resultante de efeitos discursivos e de citações, funda-se na interferência de vozes, concedendo ao já-dito ou ao “obtusos” uma indireta amenização, no nível do enunciado, diluindo uma possível agressividade, dissimulada e disseminada no conjunto enunciativo.

ESTRANHAMENTOS E EFEITOS DO OLHAR

“Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”.

(LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1990, p.96)

“O efeito do olhar”, resultante da somatória de uma decepção com uma surpresa, ocorre quando o enunciatário se defronta com uma construção que suprimiu o que ele esperava que ela contivesse, adicionando em seu lugar o que ele não esperava que viesse. Constantes vazios, constantes lacunas, uma percepção de ruptura das perspectivas programadas na competência do espectador/leitor.

Caminhos de estranhamentos deflagrados pelos Formalistas Russos que viam no artifício do “estranhar/entranhar-se” um conceito de arte extremamente aplicável ao efeito de leituras dos dois textos retratados como elemento característico da apreensão de um desvio.

O “desvio” e o funcionamento dessas diferentes formas de citações demonstram duas faces necessariamente embutidas no processo irônico das narrativas. De um lado, a convocação de vozes autorizando, endossando e conferindo a credibilidade ao discurso do enunciador, e de outro, contraditoriamente, além de essas vozes revelarem o preconceito através dos olhares, elas se juntam a outros discursos, cujo alcance significativa escapa no nível para fazer ressoar as diferentes formas de discriminação.

O trabalho, empreendido por essas constantes citações revela que, como mosaico, escrituras se constroem pela absorção de múltiplos signos, sem que o uso da intertextualidade desintegre os dois. Tudo confirma, semiologicamente, que “os signos definem-se por relação uns com os outros. Um signo é sempre interpretável por outros signos”. (YANGUELLO, 1997, p.84)

Em *Aqueles Dois*, o texto e o olhar oferecem ao leitor sempre um *quantum* de ilegível, configurando uma “estratégia de subversão” (COELHO, 1973, p.29); o “saber-ler pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo (BARTHES, 1987, p.32)”. Segundo o semiólogo, o olhar se situa no “reino da significação”, sendo, portanto, a significância, a sua unidade e não o signo. Nele, há sempre algo oculto: uma invisibilidade. O olhar do espectador, inscrevendo-se na significância lê os signos que o cercam, conjuga *l’obvie et l’obtus*.

Desse incansável trabalho de citação textual, tanto na escritura, como no texto fílmico, confirma-se que “o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, 2003, p. 225e 236), séries estas não apenas no meio artístico, mas também de todos os outros meios a que o intertexto se refere. De outra maneira, qualquer texto, presente no mosaico textual da escritura do autor-esteta, recupera, também, necessariamente, todos os outros discursos que este tinha citado. É neste sentido, que Stam recupera dialogicamente o conceito de “construção híbrida”, em que a forma de expressão artística é sempre fruto de uma prática transtextual, ao remetê-los aos estudos fílmicos.

A hipertextualidade, nessa leitura semiológica, opera transformações que podem partir de um discurso a outro, ou seja, essa categoria transtextual privilegia as metamorfoses ocorridas do hipotexto (filme) até se aproximar do hipertexto (o conto).

O leitor, nesse caminho em redes, sinuoso e escorregadio, homoerótico e ambíguo, “deverá encontrar o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável” (COMPAGNON, 1996, p.19), porque, segundo Compagnon, não se pode exigir do leitor e, também do espectador, que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido. No momento em que se abre o conto, um texto que não nos oferece nenhum ponto de acomodação, que subverte todos os nossos hábitos de leitura, que não exige nenhuma competência especial, mas as ultrapasse todas, esse texto seria completamente inacessível e haveríamos de rejeitá-lo. É nesse sentido que Compagnon conceitua a citação como:

[...] um elemento privilegiado da acomodação pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria priva-se de toda leitura (1996, p. 19).

Assim, as leituras imbricadas desses discursos, como camadas superpostas, feito o palimpsesto⁴³ de Proust, - da escritura e da tela, do cinema com a literatura, dos olhares intersemióticos - culminam com o que Compagnon reforça ao dizer:

[...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. [...] ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva (1996, p.19).

Os olhos, presos ao texto e na tela, vão desemaranhando o todo retratado e perseguindo até o fim do percurso da leitura e das citações, quando então, aquele sentido do estado inicial se totaliza juntando partes, costurando discursos, tecendo e alinhavando citações, enfim, o texto maior. A tela-texto, o *textum*, porque: “Texto quer dizer Tecido;[...] um entrelaçamento perpétuo.” (BARTHES, 2004, p.74 e 75)

Com “esse êxtase hipnótico” e homoerótico, para usar uma expressão de Lucrecia Ferrara, força-se o espectador a dilatar as pupilas para ver melhor o que está

⁴³ Aludimos ao trabalho onde Gerard Genette estuda efeitos de profundidade, na obra de Proust. No palimpsesto, antigo material de escrita, principalmente pergaminho, usado duas ou três vezes, em razão de sua escassez ou alto preço, podem-se descobrir, algumas vezes com auxílio de análises de laboratório, vestígios de textos superpostos, anteriores. Ver Gerard Genette, “Proust Palimpsesto” In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp.41-68.

“óbvio”, para identificar com maior ou menor nitidez o que se encontra escondido, “obtusos”. Em sentido barthesiano, o espectador deveria produzir uma certa *mântica*.⁴⁴

Há, pois, nesses textos, uma situação de equilíbrio capaz de manter a unidade estética da própria obra, que se enriquece com a irrupção de outras imagens, sempre numa concepção dialógica, convidando o leitor a uma leitura múltipla, visto que “o novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto”. (JENNY, 1979, p.43). A intertextualidade é vista, ainda, como “máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego - de evitar o triunfo do “clichê” por um trabalho de transformação”. (JENNY, 1979, p. 45).

Nessa poética, a representação mimética do universo não encontra tempo, nem espaço em escrituras que só se atualizam através de jogos visuais, cujos sentidos para serem liberados exigem o que Lucrécia Ferrara denomina “leitura montagem”. Segundo a estudiosa, “a leitura-montagem se produz sobre resíduos sígnicos, sobre o lixo da linguagem. À maneira de uma dobradura ou de uma “sonda heurística”, a leitura-montagem é ela própria dialógica, porque o texto fornece as pistas, mas as saídas, as possibilidades de leitura-montagem, precisam ser deflagradas”. (FERRARA, 1981, p.192)

4.1. PELA NOITE: UM FILME NEO-DECADENTISTA?

Responsável por uma constelação significativa de imagens, Caio Fernando Abreu constrói sua prosa sobre constantes colagens: o texto já lido, o texto como recorte e, principalmente, o texto já visto, neste último caso referente ao cinema, uma das fontes e inspiração de sua escritura.

Como uma sanguessuga, “o poeta negro”⁴⁵ faz de sua arte representações de outras, arquitetando uma escritura em palimpsesto - textos menores imitam a linguagem cinematográfica e são reescritos e colados de modo que fiquem sobrepostos à escritura. Tudo inserido num contexto discursivo sugerindo, como nas palavras do autor, que “nossa mente (seja) uma grande colagem” (ABREU, 1976.p 7 e 8).

⁴⁴ *Mântica*, segundo CALVET (s/d, p. 153), é a arte da adivinhação. A *mântica* seria, portanto, interrogações diante das escrituras, no caso aqui, entre o texto e a tela, a temática homoerótica em si, diante do estranhamento, incitando sempre uma resposta.

⁴⁵ Ensaio feito por José Castello. Intitulado *O poeta negro*, referindo-se a Caio Fernando Abreu. O autor afirma que Caio era enamorado da morte. Preferia sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética *dark* que começava nas roupas negras, nas olheiras emprestadas de *El Greco*, no porte arqueado, e que se ampliava em suas idéias depressivas a respeito do mundo e a seu redor. p 58.

Constatamos, com isso, o trabalho da tessitura na montagem de suas tramas, bem como o seu esforço por esconder o trabalho “citacional”. Percorrer esses subtextos da escritura, em *Pela Noite*, é um desafio, pois a prosa de Caio Fernando Abreu não desenha um caminho a ser seguido pelo leitor, apresenta-se, para quem dele se aproxima, com certo desconforto, justificando que a escritura está o tempo todo construída sob várias vozes textuais e para si mesma, e é o seu próprio fantasma.

Para contar essa viagem noturna, do “enamorado da morte”, será eleita a analogia do discurso-vampiro, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Uma narrativa que aponta para a palavra envenenada (*phármakon*)⁴⁶, que constrói no discurso a imagem que conta para ela mesma a história que se pretende apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, revelar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada.

A epígrafe do conto *Pela Noite* anuncia que a narrativa será sobre o amor, o que segundo Barthes “querer escrever o amor é afrontar o atoleiro da linguagem: esta região desesperada em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela subversão emotiva) e pobre (pelos códigos mediante os quais o amor a rebaixa e reduz)” (2003, p. 161).

Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir, é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: estoy a escuras: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (ABREU, 1996, p. 54).

O vocábulo “noite”, no título do conto, reiterado da epígrafe de Barthes no texto, instaura os sentidos predominantes que percorrem a realidade descrita, como passeios pela paisagem noturna da cidade assumida pelo narrador. O que também pode sugerir o universo tátil, a sensação do corpo e a exploração da linguagem amorosa, onde os sistemas semiológicos (tato, gestual e gustativo) se misturam profundamente para darem origem a um grande código de comunicação sensorial.

Nesses “fragmentos de amor” que se montam, apesar dos medos que rondam os personagens, das culpas e das dificuldades, das referências à AIDS⁴⁷, ainda que

⁴⁶ *Phármakon* segundo Evando Nascimento de acordo com a polissemia da palavra pode ser permitida a tradução por remédio, veneno, droga, antídoto ou filtro, a depender do contexto. (2001, p.112).

⁴⁷ *Pela Noite*, publicado em 1983, segundo Marcelo Secron Bessa, é provavelmente o primeiro texto literário brasileiro que trabalha com o tema da AIDS. (1997, p.51)

indiretamente presentes na narrativa, dos comportamentos estereotipados, da mistura do nojo e desejo que sempre acompanha toda experiência erótica (BATAILLE, 2004), é a busca do encontro amoroso com o outro, que está em jogo.

Pela Noite narra a história de dois jovens, sem perspectivas, que partem numa noite de sábado em São Paulo em busca de algo maior que o preenchimento do vazio e o mascaramento da solidão. A trama gira em torno do relacionamento homoerótico entre Pérsio e Santiago, cujos nomes fazem parte de um jogo proposto por um deles que é crítico de teatro. Pautados nesse terreno de ilusão, da simulação/máscara, o dono do apartamento fica sendo Pérsio, do romance *Os Prêmios*, de Júlio Cortazar e seu convidado - Santiago, da obra *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Márquez, forma como são identificados ao longo de toda a narrativa.⁴⁸

O amor homoerótico, tematizado no conto, como um “filme em câmara lenta. Talvez três vezes, repetindo os mesmos fotogramas – gesto incompleto, gesto incompleto e gesto incompleto” (ABREU, 1996, p.57) remonta valores da estética *camp* em que tudo pode ser caracterizado por ‘uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético’ (SONTAG, 1987, p.318).

Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto para casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. Vou ao cinema quase todo dia. Ou vejo uns dois filmes na televisão cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um “close”, pá, vejo mais perto. Um “zoom”, pá vou afastando. (ABREU, 1996, p.98)

Verdade e falsidade ou jogos de montar, nesse sentido, passam a designar limites inalcançáveis, tanto no campo do real, quanto no campo da performance teatral nas relações entre Pérsio e Santiago. O autor parece pouco interessado em localizar suas personagens no tempo ou cenários muito verídicos (no sentido de identificáveis), mas fica clara a presença da atualidade como contexto de toda a paranóia que vai se desenvolver entre eles.

A atitude camaleônica da narrativa, que, embora faça uso do narrador em terceira pessoa, constrói o foco narrativo mais complexo e variado do que se pode perceber numa visão superficial. O excessivo detalhamento, aliado à técnica descritiva, é um elemento que corrobora a impressão de que se está diante de um painel fotográfico. O leitor é arrastado pela ilusão de realismo inerente à palavra do narrador,

⁴⁸ Apesar de não serem os nomes dos personagens, os quais não são dados a conhecer, por isso serão identificadas ao longo desse ensaio a fim de se distinguir com mais clareza a quem se refere cada citação.

que também encontra uma narrativa lenta em consequência das interrupções do pensamento. Esse recurso desencadeia no *corpus* narrativo uma morosidade como nos recursos fílmicos. É por isso que se tem a impressão de um texto que fotografa o real, transpondo-o tão fielmente quanto a palavra consegue transpor.

Nessas colagens e caleidoscópios repletos de imagens, nessas utilizações de recursos da linguagem cinematográfica, nas citações literárias que lembram os nomes dos personagens, nas intrincadas relações entre imagem e linguagem verbal, Caio vai construindo uma poética do recorte-colagem ou simplesmente do recorte, o que também pode ser intitulado de um discurso vampiresco, um discurso que depende de outros discursos.

Na escrita cinematográfica de Caio, o leitor atento, fígado pelo jogo de simulações, tenta decodificar o simulacro do “amor inventado”, como dizia Cazuza. Cinema, teatro e música culminam, nesse conto, para representar “marginais que vivem com ironia nas entrelinhas”, que falam da AIDS, dos desvios do amor, da loucura lúcida, “dessa magia de encantador de serpentes, que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível, porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor” (FERRAZ, 1983, p.86).

A mistura de planos narrativos extra e intradieéticos, a discussão da própria ficcionalidade do que está sendo representado (ou filmado) ou do gênero do texto (conto? novela?), a composição polifônica para estruturar o discurso (cinema, teatro e música), a mistura de biografemas e ficção, a ironia e o simulacro reforçam o discurso metaficcional apontado por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* ou em outros enfoques discutidos no famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*, de Walter Benjamin.

Assim, a questão do enredo e suas implicações na seqüência lógica e temporal dos acontecimentos em *Pela Noite* ficam comprometidos, pois desconstroem normas já questionadas pelas narrativas truncadas e carregadas de elipses de Clarice Lispector, uma das maiores influências de Caio para moldurar sua escritura cinemática.

Nesse filme pelas ruas da cidade, com identidades “emprestadas”, Pérsio e Santiago constroem, com máscaras, um amor homoerótico, de seres “ex-cêntricos” que “buscam o conhecimento do ser humano que existe por trás das máscaras de cada um. A história termina quando realmente começa.” Eu não me chamo Santiago. E eu não

me chamo Pérsio, portanto nós não nos conhecemos”. Aí é que eles começam a se conhecer, porque até aí foi um jogo.” (BESSA, 1997, p. 8)

Esse estilo vertiginoso e impressionista marcado pelo jogo como na crônica *O rosto atrás do rosto*, do mesmo autor, lembra que “o rosto não era um rosto vivo. O outro rosto era uma máscara morta sobre um outro rosto vivo. Estendeu as duas mãos e arrancou a máscara do outro rosto” (ABREU, 1996, p. 37).

Entre máscaras, amor, solidão e morte, Caio estabelece pontes de sua narrativa com os valores do Decadentismo “ que floresceu maquiando a escritura, na tentativa de transfigurá-la ao máximo, através de fulgurações, refinamentos estéticos, numa exacerbada consciência de estilo”, (MUCCI, 1994, p. 67). Outra metáfora tecida do tapete onírico do neo-decadentismo de Caio envolve o conceito de amor nessa trama:

Mesmo sabendo que, ao fim ao cabo, a frustração total espera-o, o decadentista constrói uma teia de amor, onde se enreda mais mentalmente do que fisicamente, apesar da carga de volúpia que raia sua emoção intelectualizada. (...) O artifício do simulacro, o fingimento perpassam por todo o Decadentismo, ferindo a obra, conferindo a vida dos escritores finisseculares, que arquitetam um mundo de sonhos quase parecido com o mundo real, onde o amor, como o deus Jano, possui duas faces, uma atingível, outra inatingível. (MUCCI, 1994, p. 70)

Essa estética da libido, ainda que envenenada (*phármakon*) por Caio nesse conto, salpicada com goles de vinho, que os personagens sempre tomam, foge da fotografia realista-naturalista para ceder lugar a um filme que explora tons desmaiados, ou ações de divas experimentadas pelos personagens como numa espécie de pose que ficou no imaginário *gay*.

Ficou olhando na capa os olhos profundo de Lana Turner. Levantou-se para virar o disco. Aproveitou que estava em pé para entreabrir as duas folhas de vidro da janela. Um vento quase gelado bateu em sua testa. Ao recuar, viu o próprio rosto misturado às luzes da cidade, corado como o de um garoto em meio a um ato obsceno. (ABREU, 1996, p.79)

Entre pensamentos obscenos, sinestésias e embriaguez dos sentidos, o texto flui com personagens imersos numa escrita cinemática dionisíaca. É o que se percebe como um narrador-câmera que filma os corpos e o ambiente erótico num determinado momento, em que Santiago constrói seus devaneios, enquanto Pérsio toma banho:

Como se fizesse algo proibido e pudessem surpreendê-lo assim, vampiro de intimidades.... o rosto erguido para a câmera de um, em direção à luz, o rosto do outro mergulhado nos cabelos do peito, como o quadro da sala, os músculos tocando-se tensos, luz azulada sobre os dois, estrelas emaranhadas nas peles, nas carnes matas cerradas, pântanos de estranho perfume, o grande pau em ereção ...o vinho misturado à cor do tapete, tinto sobre tinto, poça onde se refletiriam não os edifícios, mas esquisitas luzes íntimas... Tocou o próprio pau endurecido contra a calça. E ouviu a voz rouca de Pérsio, do meio da água, num grito, no banheiro:

— Vira o disco. Esse é ótimo (ABREU, 1996, p.78).

Saídos de um filme preto-e-branco para a rua repleta de cores, os vampiros da noite, partem pelas ruas de São Paulo numa noite chuvosa. O brilho falso dos luminosos mascara a noite e as chuvas constantes se associam à dificuldade de circulação pelo espaço: “a grande avenida cheia de carros em movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada, nunca mais pararia de chover. Charco e brilho, pensou sem querer.” (ABREU, 1996, p.130).

Além de charco e brilho, o jogo do duplo nessa narrativa reforça as representações e atitudes teatralizadas dos protagonistas, que também podem ser percebidas no significante “Santiago” – como união de Santo e Iago, prenunciando características contraditórias do personagem – o primeiro, tranqüilidade, beatitude e o segundo, imagens muito diversas – “dentre elas uma aproxima-se em hebreu, a Jacó, que significa aquele que segura pelo calcanhar, que tenta derrubar ou deter seu oponente” (PIVA, 2001, p. 72). Duas identidades e nenhuma ao mesmo tempo, apenas um jogo de simulações.

Apesar de “deter seu oponente”, Santiago não domina a cena. Pérsio, nome com que ele próprio se autodenomina, tomado como empréstimo conduz frequentemente a trama através de longas falas dirigidas a Santiago e teatrais discursos diretos, e mesmo assim ficam no ar o silêncio e o vazio interior, embora ele próprio afirme que não possua valor. “Ninguém se chama Pérsio” (ABREU, 1996, p.66)

O jogo, proposto por Caio, é o da narrativa que entende a leitura do complemento, do já conhecido (nomes Pérsio e Santiago), seja na apresentação ou no representado. Esse modo de se posicionar diante do leitor leva a narrativa e o objeto plástico pós-moderno à definição de suas próprias regras, de modo que nada escapa ao seu propósito questionador.

A partir da indeterminação, ironia e jogo, decorrentes da arte pós-moderna, instaura-se a prática vampiresca de um olhar recortado e descontínuo – uma poética de recorte colagem - que se apresenta em muitos contos desse autor. Mas entre tantos discursos recortados nessa prática textual, Lenirce Sepúlveda (2003, p. 170) esclarece que o mais forte é o discurso fílmico.

Fronteiriça no que confunde o confessional com o ficcional, o real com o simulacro, o del pastiche estereoscópico del pasado e la realidad actual (JAMESON, 2005, p.52), o apolíneo com o dionisíaco, esta narrativa lembra “A Festa de Babette”, que instaura crises e silêncios e as cenas transgressoras e capazes de absorverem

nosso sangue, como no filme “Má Educação”, do cineasta Pedro Almodóvar, tudo regado a vinho para ser possível ir mais longe do que os sentidos e a razão permitem. Uma consciência perversa, uma “má educação”, uma narrativa revestida de amor, mas extremamente requintada de ironia, fragmentações, subtextos ,na cidade vertiginosa.

Como vampiros vestidos de preto, Pérsio e Santiago conjugam as pulsões de Eros e Tanatos, encarnam a violência e a solidão urbana, o amor e a “coragem de ser bicho”. “O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se o amor for a coragem de ser bicho. Se o amor for a coragem da própria merda.” (ABREU, 1996, p. 114)

Essa prosa catártica, porém carregada de lirismo, aproxima-se das considerações de Bataille sobre o erotismo. O nojo, o medo, a repulsa, mas essencialmente o amor: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 1988, p.5).

Em *Pela Noite*, fica no ar um tom de que as tensões não sejam resolvidas, uma angústia que permanece combinando extremos, mínimos e máximos – mergulhados, os leitores devem perceber que se trata de uma poética tátil-visual idealizada pelo narrador pós-moderno, que adentra numa noite escura, com personagens difusos e, ao mesmo tempo, múltiplos, imagens que filtram através de recortes fílmicos, temporais e espaciais, histórias não-concluídas feito movimentos emprestados da câmera cinematográfica.

Todos esses recursos vampirescos de Caio, concretizados através de recortes, colagens e montagens, sempre incompletos, negam o poder de onisciência do sujeito. As imagens assim constituídas são, no limite, simulacros, pois, como afirma Silviano Santiago, o narrador pós-moderno, “sabe que o real e o autêntico são construções de linguagens” (2002, p. 47).

A narrativa vampiresca e neo-decadentista, por sua vez, não se fará a partir dos pedaços desses recortes de outros discursos, mas do seu fluido vital, o sangue dos leitores-vítimas, que, contaminados com seu *phármakon*, reproduzem fluidos sanguíneos na conotação erótica *camp* de morder e sugar, cujo resultado é a reprodução ou a repetição de uma identidade aparentemente idêntica à do invasor da relação.

Como num vampirismo-narrativo em mosaico, Pérsio e Santiago vivem um conflito homoerótico pós-moderno, que exige sangue fresco para alimentar a narrativa

sublime e demiúrgica, ou segundo Maffesoli um “orgiasmo⁴⁹ que penetra todas as instâncias da vida social” (2005, p. 158).

Essa narrativa de amor, embriagada, encharcada de vinho, que exige leitores que não aceitam os episódios lineares, e, principalmente, que “procuram exatamente o que será capaz de doer ainda mais fundo, o verso justo, a música perfeita, o filme exato, punhaladas revirando um talho quase fechado, cada palavra, cada acorde, cada cena, até a dor esgotar-se autofágica, consumida em si mesma”. (ABREU, 1196, p.152. Uma narrativa doída, fingida e “anti-epifânica”.

⁴⁹ Orgiasmo: neologismo criado pelo autor que transpõe para o social, pode-se dizer que viver um orgiasmo é ter múltiplas identificações, é se entregar para vários amantes, que não são somente pessoas, mas coisas, programas de TV, atividades, esportes, entre outros.



Cena do filme *Má Educação* (2002), do cineasta Pedro Almodóvar

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O texto não comenta as imagens. As imagens não ilustram o texto: cada uma foi apenas para mim a partida de uma espécie de vacilo visual, análogo talvez à esta perda de sentidos que o Zen chama um Satori; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem assegurar a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e aí neste lugar percebe-se o recuo dos signos”.

BARTHES, Roland. *Prefácio do Livro L'empire des signes*. Paris. Seuil, 2005.b

Ao encerrar alguns filmes, essencialmente os mais antigos, os cineastas utilizavam um recurso metonímico: recortavam-se vários quadros significativos ou algumas cenas, de preferência as que situavam melhor a fabulação, para que, montadas semiologicamente, fossem projetadas em *flashes* rápidos, momentâneos. Assim, finalizando um filme (a narrativa) com reencontros de personagens (às vezes com eles mesmos, como em *O Baile*) - afastados por muitas situações e tramas e confabulados com a música e com o olhar que os resume, acrescido do sentimento de melancolia finissecular travado nas expressões faciais, das separações e (des)encontros anteriores, vividos pelos personagens e já vistos pelo espectador. Antes em seqüências e agora retomados em fragmentos, lembranças.

Esse recurso, plural e metafórico do cinema, procurava reduplicar a estória e, às vezes, acelerar a emoção, instigar um ou vários sentimentos. Em Ettore Scola, Godard e Almodóvar pouca eficácia teria, pois, desde o início e por todo o corpo do filme, a seqüencialidade já havia sido destituída, muitas vezes questionada. Utilizados assim, como espécie de coesão semântica, esse emprego – com esta função – esteve mais presente nos filmes fabularmente ordenados e que, fornecidos como costura textual, visavam, além da coesão semântica, à legibilidade. O final do filme, pelo recorte das cenas, menos que desorganizar o olho servia de recurso, um certo modo como voltar a página, folhear aleatoriamente um livro, retornando ao enredo, mostrando pela segunda vez as partes, sabendo-se já o todo, *o corpus*.

Entendendo esse recurso, optamos por, de início, expor não a enumeração dos assuntos tratados ou enquadrados pela câmera, mas deixar seguirem, em vertigem, imagens (fílmicas?) que, finda a dissertação (ou filme?), continuam, feito a poética de Caio Fernando Abreu, latejando, sempre vibrantes. Algumas delas: o retrato, preso à cena fotográfica, pode ser visto aos fragmentos; a poética de Caio Fernando Abreu apóia-se na ilusão do contínuo; a narrativa pós-moderna embebida de imagem e saberes semiológicos - é polimorfa, pastiche; literatura, teatro, cinema são linguagens

que participam de uma sintaxe elaborada por corte e montagem; para que as práticas significantes estejam no trabalho intertextual e semiológico, é necessário reverter o modo de ler o texto; a confabulação de Caio Fernando Abreu é hipertextual – espécie de palimpsesto da linguagem cinematográfica; a recepção atua sobre a dispersão e a diferença, empreende um gesto de abalo da unidade, da semelhança e do centramento; o texto sugere aspectos da linguagem fílmica, citando-a, deformando-a, incorporando-a constantemente; a citação musical funciona como uma espécie de trilha sonora para a recepção cinematográfica da leitura ou do texto; o autor-cinéfilo opta pelo saber instável da escritura e, por isso mesmo, constrói uma estratégica palimpséstica que tem como valor a produção prazerosa; o jogo especular da narrativa e dos personagens, em sua mágica de transformação, move-se metonimicamente, conforme simulacro do próprio filme, que aponta, no que tange à ficção, para o corpo, para a dramatização, para a vida, para o risco, para o deslocamento, para a transgressão, e para o desejo barthesiano. A ironia e os “narradores perversos”, através de deslocamentos espaciais e temporais – tal como um “encantador de serpentes” ou uma câmara qualquer fora do ângulo – permitem que a narração, na máscara da personagem e por meio de sua fala-escrita, entre de maneira tática no campo da dispersão sobre os tempos que marcaram a repressão no Brasil pós-64.

Neste ensaio, situado no campo do que se consagrou chamar de dissertação pulsa também um certo desejo (sempre incompleto enquanto realização) de transgredir os lugares demarcados do gênero textual e acadêmico. Ele, muitas vezes, se quer também um filme. O filme, muitas vezes, se quer também ensaio (palavra). Por isso a escolha da escritura barthesiana que perpassa toda a pesquisa – reflexão teórica para qual todo e qualquer limite definidor se vê perdido - e busca uma leitura-plural, um filme escritural.

Como um filme, esta dissertação, ao gosto de Barthes, seria uma narrativa da poética de Caio Fernando Abreu, uma paixão construída por hesitação e jogo, um texto-fílmico ao estilo de Almodóvar - vermelho-erótico - *A Lei do Desejo* (1987). *O que se vê, quem vê, como se vê* são perguntas que explodem. Caio, não o autor-cinéfilo, mas este feixe de textos-*flashes*, surge nos capítulos sem esconder a força de um retrato que pulsa, de uma imagem narrativa que implica deslocar, justapor, colar, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar e confrontar como a poética do filme *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), do cineasta Luis Buñuel.

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, nessa pesquisa é isso. Um cruzamento do texto e do olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e o cinema, o cinema e a literatura, sempre que possível, mergulhados semiologicamente, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem.



Cena do filme *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), de Luis Buñuel.

ALENTO

Quando mais nada houver,
eu me erguerei cantando,
saudando a vida
com meu corpo de cavalo jovem.

E numa louca corrida
entregarei meu ser ao ser do Tempo
e a minha voz doce voz de vento.

Despojado do que já não há
solto no vazio do que ainda não veio,
minha boca cantará
cantos de alívio pelo que se foi,
cantos de espera pelo que há de vir.

Caio Fernando Abreu In: *Caio 3D. O Essencial da Década de 1970.* p.144

“[...] ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato... Ver significa que esta separação tornou-se, porém, reencontro [...] Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? [...] o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem”.

(BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. pp. 22-23)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. De Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando Abreu. *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.a

_____. *Mel e Girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.b

_____. *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Ovo Apunhalado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Limite Branco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

_____. *Morangos Mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. b

_____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995. c

_____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. a

_____. *Estranhos Estrangeiros e Pela Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.b

_____. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. c

_____. *Caio Fernando Abreu Cartas.Org*. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2002.

_____. *Caio 3D: O Essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.a

_____. *Caio 3D: O Essencial da Década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.b

_____. *Caio 3D: O Essencial da Década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

2. Geral.

ABREU, Caio Fernando. *A Grande Fraude de Tudo*. Entrevista concedida à Revista *Escrita*, São Paulo, nº. 6, 1976. p.7-8.

_____. *Depoimento*. In: *Ficções*. 2º semestre. Ano I, número 2. Rio de Janeiro. Sette Letras, 1998.

ARAÚJO, Rodrigo da C. *Caio Fernando Abreu: encenações de uma escrita vampiresca*. Comunicação; ABRALIC. Associação Brasileira de Literatura Comparada; UERJ; Rio de Janeiro; 2006;

_____. *Caio Fernando Abreu em Cartas: Paixão e arte de escre(vi)ver*. In: *Texto e Leituras. Estudos Empíricos de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro, Publit. 2007.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

ROLAND, Barthes. *Para/ou onde vai a literatura*. In: Vários. *Escrever... para quê? para quem?* Lisboa, Edições 70, 1975.

_____. *Ensaio Crítico*. Lisboa: Edições 70, 1977. a

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977. b

_____. *Sistema da Moda*. Trad. Lineide N. Salum. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A Aventura Semiológica*. Trad. Maria de S. Cruz. Lisboa. Edições 70, 1987.

_____. *O Óbvio e o Obtuso. Ensaio Crítico III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Crítica e Verdade*. Lisboa, Edições 70, 1997..

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *O Prazer do Texto*. 4ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2004. a

_____. *O Grão e a voz: entrevistas 1961-1980*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. b

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. c

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. a

_____. *L'empire des signes*. Paris. Seuil, 2005. b

BATAILLE, George. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O Erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Ars, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

_____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura. Prosa Brasileira dos anos 70,80, e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARROS, José A. de Miranda. *Relações Intersemióticas na Literatura Brasileira a partir de 1922*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras. UFMG, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papyrus, 1991. a
_____. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. b
_____. *A Transparência do Mal. Ensaio sobre os Fenômenos Extremos*. Campinas: São Paulo: Papiros, 1992.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a Literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
_____. “*Quero Brincar Livre nos Campos do Senhor*”. Rio de Janeiro, *Palavra*, nº. 4, 1997. p.7-15.
- BENJAMIN, W. *A Obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes. 1987
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O Conto Sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. UFRS, 1999.
- BORGES, Jorge Luiz. *A Biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p.65-87.
- BUTOR, Michel. *O Livro e a música*. In: *Vários. Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1975. p. 149-174
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: Ensaio de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes. Um Olhar Político sobre o signo*. Trad. Adriano D. Rodrigues. Lisboa: Vega, s/d.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antônio. *A Nova Narrativa*. In: *A Educação Pela Noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

- CÉSAR, Ana Cristina. *Um Livro Cinematógrafo e um filme literário*. In: *Escritos do Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B.Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CLERC, Jeanne-Marie. *A Literatura Comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão*. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Ives (orgs). *Compêndios de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 2004. pp.283-323.
- CHKLÓVSKI, V. *A Arte como Procedimento*. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- CASTELLO, José. *O poeta negro*. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 58-71
- COELHO, Eduardo Prado. *Aplicar Barthes*. In: Prefácio do *O Prazer do texto*, de Roland Barthes. Lisboa: Edições 70, 1973. pp.9-30
- COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós-Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- DINIZ, Thaís Flores N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- _____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- EISENSTEIN, Sierguéi. *O Princípio Cinematográfico e o ideograma*. In: *Ideograma: Lógica, poesia e linguagem*. (org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1977. p.163-185.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração. A experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.
- FERNANDES, Pedro G. B. *Caio Fernando Abreu: Do Homoerotismo à Imagem*. Niterói: UFF: Instituto de Arte e Comunicação Social/ Departamento de Cinema e Vídeo, 2004. mimeo. (Monografia de Graduação).
- FERRARA Lucrécia. *A Estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. *Pelas Noites Vazias*. *Isto É*. São Paulo, nº. 355, ano 7, p. 86, 1983.
- FERREIRA, Cid Vale. VOIVODE. *Estudos Sobre os Vampiros*. Jundiaí, São Paulo: Pandemonium, 2002.
- FILHO PROENÇA, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Veja 1992.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.1982.
- _____. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1986.
- _____. *Umbrales*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2001.
- GOMES, Adriana C. *A Poética da Felicidade*. Mestrado em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras. UFRJ, 1999.
- GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória. Entre o Legível e o Visível*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Fale/UFMG, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004a.
- _____. *Espaço e imagem. Teorias do Pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed; UFRJ, 2004b.
- _____. *El posmodernismo ou la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- JENNY, Laurent. *Poétique. Intertextualidades. Revista de Teoria e Análise Literárias*. Trad. Clara C. Rocha, Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema de autor*. São Paulo: T^a Queiroz, Editor, 1982.
- JOLY, Martine. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- JOVCHELEVICH, Roberta. *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

- KOGURE, Linda Emiko. *Jogadores de espetáculos: uma interface entre a ficcionalidade literária e midiática na escritura de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Estudos Literários. UFES, 2005.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *História da Linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1999.
- LE GUERN, M. *Semântica da metáfora e da metonímia*. Trad. Graciele Vilela. Porto: Telos Editora, 1974.
- LEILLA, Álex. *Atritos e paisagens: um estudo sobre homossexualidade e loucura nos contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Departamento de Literatura Brasileira). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito Ficcional*. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.40-56.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa. 1978. a
- _____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa. 1978. b
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Estampa: 1989.
- _____. *O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*. Lisboa: Dom Quixote. 1993.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, E. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein. Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MAFESSOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociedade da orgia*. Tradução Rogério de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. FFLCH/ USP, 2000.
- MENDES, Fernando Oliveira. *O som de uma prosa. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 51, set. 1999.
- METZ, Christian. e outros. *Para além da analogia, a imagem*. In: *A Análise das Imagens*. Trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis: Vozes, 1973.

- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. *Perverso e Delicado*. p.52. In: *Roland Barthes. Subversivo e Sedutor. Cult. Edição Especial. Ano 9, nº. 100, 2004.*
- MORICONI, Ítalo. *A Provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- _____. *Introdução*. In: ABREU, C.F. *Caio Fernando Abreu - Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Urgência, orgia, escrita e AIDS. (Algumas notas sobre vida/obra, vida/morte)*. In: *Literatura e Arte no plural. Cronópios*. <http://www.cronopios.com.br>. Acesso em: 06 outubro de 2006.
- MUKAROVSKI, J. *A Arte como facto semiológico*. In: *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- _____. *Alguma Propedêutica Semiológica. Ciberlegenda*, nº. 10, 2002. Disponível no site <http://www.uff.br/mestcii/latuf1.htm>.
- _____. “Simulacro”; “Intersemioticidade”, *E-Dicionário de Termos Literários*, Coord. de Carlos Ceia, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/>>, consultado em 04/02/2007.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura. “Notas” de Literatura e Filosofia nos textos da Desconstrução*. 2ª ed. Niterói, EDUFF, 2001.
- NOLASCO, E.C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Anablume, 2004.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes Plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- ORTIZ, Áurea & PIQUERAS, Maria Jesús. *La Pintura em el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona. Paidós, 1995.
- OLINTO, Krieger Heidrun e SCHOLHAMMER, Karl Erik (org). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2003.
- _____. *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.
- PARENTE, André. *Ensaio Sobre Cinema do Simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

- PAZ, Octávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PESSOA, Fernando. *O rosto e as máscaras*. Seleção, prefácio e notas de David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática, 1979.
- PIVA, Mairim Linck. *Uma Figura às Avessas. Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande. Editora da FURG, 2001.
- _____. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- PIGNATARI, D. *Para uma semiótica da biografia*. In: HISGAIL, F. (Org.) *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996. p.13-19
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix. Ed. USP, 1982.
- REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIAUDEL, M. *Correspondência Secreta*. In: GALVÃO, W; GOTLIB, N. (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: Estudos sobre Cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.95-99.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derridá*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *O Narrador Pós-moderno*. In: *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTOS, Roberto Correa dos. *Para uma teoria da Interpretação: Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível. O olhar da Literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SEIXO, Maria Alzira. *Por uma Semiologia da Música*. In: *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, s/d.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.

SEPÚLVEDA, Lenirce. *A escrita do corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF: Faculdade de Letras, 2003. mimeo. (Tese de Doutorado em Letras).

_____. *Fronteiras Rasuradas. Uma Viagem com Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF. Faculdade de Letras, 1996. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Flávia. *Pequenas epifanias: a argumentação em crônicas de Caio Fernando Abreu*. Mestrado em Letras: UFF, Niterói-RJ, 1998.

SOARES, Thiago. *Loucura, Chiclere & Som: A Prosa-Videoclipe de Caio Fernando Abreu*. Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Recife. 2003.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986.

_____. *Notas sobre o camp. In: Contra a Interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária - polêmica, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Eneida M. *Crítica Cult*. Belo Horizonte. EdUFMG, 2002. p. 111-120.

TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu: Uma Leitura de Mutaçãõ e Palimpsesto em Ovelhas Negras*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1997. (Dissertação de Mestrado)

TOUSSAINT, Bernard. *Introdução à Semiologia*. Lisboa: Europa-América, s/d.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do Visual. O cinema no romance*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do Pós-Modernismo. Sujeito & Ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

YAGUELLO, Marina. *Alice no País da Linguagem. Para Compreender a Lingüística*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1997.

FILMOGRAFIA:

Aqueles Dois (1985), de Sérgio Amon

Dama da Noite, curta-metragem. (1999) - Dirigido por Mário Diamante

Filmes citados:

A Lei do Desejo (1987), de Pedro Almodóvar

A Festa de Babete (1987), de Gabriel Axel

A Rosa Púrpura do Cairo (1985), de Wood Allen

Bagdá Café, de (1987) Percy Adlon

Esse Obscuro objeto do desejo (1977), de Luis Buñuel.

La Strada (1954), de Federico Fellini

Má Educação (2004), de Pedro Almodóvar

O Baile (1983), de Ettore Scola

Onde Andará Dulce Veiga? (2007), de Guilherme de Almeida