

Lucas de Sousa Serafim

**SINGULARIDADES EM TEMPOS PÓS-MODERNOS.
“PELA NOITE”, DE CAIO FERNANDO ABREU E *CAMERE*
SEPARATE, DE PIER VITTORIO TONDELLI**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para a obtenção do título de Mestre em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano

Florianópolis

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Serafim, Lucas

Singularidades em tempos pós-modernos : "Pela noite", de Caio Fernando Abreu, e Camere Separate, de Pier Vittorio Tondelli / Lucas Serafim ; orientador, Andrea Santurbano - Florianópolis, SC, 2016.
138 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Pós-modernidade. 3. Singularidade. 4. Caio Fernando Abreu. 5. Pier Vittorio Tondelli. I. Santurbano, Andrea. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

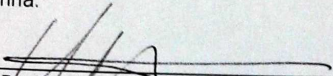
"Singularidades em tempos pós-modernos: "Pela
noite", de Caio Fernando Abreu, e *Camere separate*,
de Pier Vittorio Tondelli"

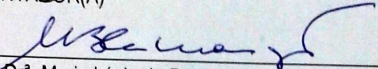
Lucas de Sousa Serafim

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

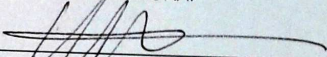
MESTRE EM LITERATURA

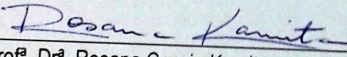
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina.

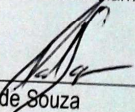

Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
ORIENTADOR(A)

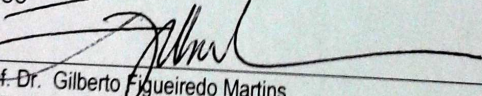

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
PRESIDENTE


Prof.ª Dr.ª Rosana Cassia Kamita
UFSC


Prof. Dr. Pedro de Souza
UFSC


Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
UNESP

Às amizades, pessoas com as quais as
conversas tanto me constroem e me
confortam.

À minha avó **Florinda** e meu avô
Ozair, que sempre acreditaram.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Dr. Andrea Santurbano, pela parceria e confiança, pela dedicação e auxílio com seus apontamentos precisos.

À Universidade Federal de Santa Catarina, sobretudo às colegas e aos colegas do Centro de Comunicação e Expressão que contribuíram para minha formação acadêmica e pessoal.

À CAPES, pela bolsa de estudo, sem a qual esta trajetória seria mais árdua.

Às professoras e professores que cooperaram com a minha formação.

Ao professor Dr. Gilberto Martins, que por meio de sua amizade e dedicação me ajudou nos primeiros passos dessa trajetória acadêmica.

À professora Dra. Rosana Kamita, que mesmo diante de um dia tão tortuoso demonstrou sua força e contribuiu de modo fundamental para minha formação.

Ao professor Dr. Pedro de Souza pelos conselhos certos.

À professora Dra Patricia Peterle, sempre solícita e inspiradora.

Ao meu querido irmão Júnior, cúmplice de todas as horas, que mesmo distante sempre está tão perto.

À minha avó Florinda, que com sua ternura envolve todas as pessoas que a rodeia. Ao meu avô Ozair, que com sua ternura motiva todas as pessoas que o rodeia.

À minha mãe Luciana, cujo cuidado ultrapassa fronteiras continentais sobrepondo-se às águas do Atlântico.

Ao meu pai Olair, cuja sensibilidade fortifica e cujo bom humor encanta.

Às mulheres presentes na minha vida, sobretudo às minhas duas irmãs Michelle e Danielle, sempre fascinadoras.

Ao meu irmão mais velho Adamo, presente que a vida me deu, pela amizade, paciência, cumplicidade, companhia e fraternidade.

Ao meu irmão mais novo Daniel, presente que ganhei da vida há tanto tempo, pela amizade, cumplicidade, vivências, acolhimento e companheirismo.

Ao meu grande amigo Felipe, pelas conversas e risadas. Tenho tanta sorte com as dádivas da vida.

Ao Leo, agradável surpresa, pelo empenho e carinho.

A todas as outras pessoas que direta ou indiretamente colaboraram com o sucesso deste trabalho.

À Luti e ao Apollyon, pelas reflexões acerca de mim.

Ao Caio, maior companheiro durante a elaboração deste trabalho,
cujo carinho sempre me conforta.

À vida, que ainda me surpreende.

*Meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo
da minha geração.*

(Caio Fernando Abreu)

*In quel dicembre a Berlino, nella tua casa di
Köpenickerstrasse io volevo tutto. Ma era tutto, o
solo qualcosa, o forse niente?*

*Io volevo tutto e mi sono sempre dovuto
accontentare di qualcosa.*

(Pier Vittorio Tondelli)

RESUMO

Esta dissertação pretende refletir sobre o embate entre os conceitos de *singularidade* e de *pós-modernidade*, a partir da trajetória dos personagens de “Pela Noite” (1983), do autor brasileiro Caio Fernando Abreu (1948-1996), e de *Camere Separate* (1989), do autor italiano Pier Vittorio Tondelli (1955-1991). Uma vez que as obras foram elaboradas na década de 1980, mas em contextos geográficos diversos, o estudo comparativo proposto pretende evidenciar a relevância do tema como uma questão que ultrapassa o local e se instaura como característica global. Para analisar estas tensões e armar uma conjuntura crítica foi necessário perpassar pelas ideias de diversos intelectuais – os quais refletiram sobre a teoria da pós-modernidade e sobre a ideia de singularidade, dentre outras vertentes que tocam a problemática central. O fluxo deste trabalho se estrutura, portanto, tanto na análise das narrativas que compõem o *corpus* quanto nas reflexões estimuladas por estudiosos como Fredric Jameson, Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, Linda Hutcheon, Silviano Santiago, Stuart Hall, dentre outros.

Palavras-chaves: pós-modernidade; singularidade; Caio Fernando Abreu; Pier Vittorio Tondelli.

ABSTRACT

This work intends to reflect on the clash between the concepts of *singularity* and *postmodernity*, from the trajectory of the characters of “Pela Noite” (1983), narrative written by Brazilian author Caio Fernando Abreu (1948-1996), and *Camere Separate* (1989), written by Italian author Pier Vittorio Tondelli (1955-1991). Once the works were developed in the 1980s, but in different geographical contexts, the proposed comparative study aims to highlight the importance of the topic as an issue that goes beyond the site and is established as a global characteristic. To analyze these tensions and arising a critical juncture had to pervade the ideas of many intellectuals – which reflected on the theory of postmodernity and the idea of singularity, among other aspects that touch the central issue. The flow of this work is structured, therefore, both in the analysis of the narratives that make up the *corpus* as the reflections stimulated by scholars as Fredric Jameson, Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, Linda Hutcheon, Silvano Santiago, Stuart Hall, among others.

Keywords: postmodernity; singularity; Caio Fernando Abreu; Pier Vittorio Tondelli.

SUMÁRIO

Introdução	17
1. IMAGENS PÓS-MODERNAS	23
1.1 Situações ex-cêntricas da pós-modernidade	23
1.2 Total liquidação dos valores referenciais.....	36
2. UM ESPAÇO DE CONTAMINAÇÃO	47
2.1 Epílogo moderno: os corpos e a morte	47
2.2 Vivências comuns.....	54
2.3 Vivências IN comuns ou mais um espaço de contaminação.....	60
2.4 Ser Singular	63
3. MOSAICO DE SI: FRAGMENTOS COMPARTILHADOS	71
3.1 Outras vidas libertinas & obras recheadas de morangos mofados	72
3.2 As tramas noturnas de Caio Fernando Abreu	88
3.3 Os laços de <i>Camere Separate</i>	94
3.4 Quaisquer implicações.....	103

4. SIMILARIDADES E DESCONEXÕES	113
4.1 Ser-em múltiplos: afastamentos necessários	113
4.2 A escrita enquanto espelho: espectros autorais	119
Considerações finais: Singularidades em tempos pós-modernos	123
Bibliografia	126

Introdução

Um dos maiores anseios humanos é, ou deveria ser, poder se expressar e ser reconhecido por suas características, livre de interferências externas. A maneira como se relaciona com outras pessoas, como se porta diante de situações controversas, entre outras atitudes, são reflexos únicos de cada indivíduo. Em meio à pluralidade da convivência interpessoal, cada ser consciente procura agir de maneira singular. O movimento das pessoas em busca de “serem”, independente de seus atributos (etnia, crença, condição socioeconômica, expressão e identidade de gênero, etc.) pode estabelecer o conceito de singularidade que fundamenta esse trabalho.

Entretanto, o ser humano é um ser que vive junto com seus pares. A partir da comunhão das mesmas propriedades, as comunidades vão se estabelecendo. Quando a criança nasce, ela já se encontra inserida nesse processo. O núcleo familiar, mais íntimo, a conduz, normalmente, para escolher a partir de suas crenças, atribuir sentido a determinados ritos (admitindo ou negando significados), enfim, lhe é imposta uma condição social, sendo direcionada sua inserção no mundo. Paralelamente, tal criança partilha de características com um núcleo mais amplo, como, por exemplo, a língua da comunidade, sua etnia, suas reivindicações “identitárias”, entre outras coisas que determinam a relação de seu meio com o mundo. Ambos os núcleos, seja o íntimo, seja o coletivo, agem na pessoa determinando seu reconhecimento. Sendo assim, as vontades particulares se fundem no conjunto. Por isso, inevitavelmente, ao pensar o ser humano, pensa-se nele inserido em uma comunidade, em um espaço onde há contato entre os seres.

Porém, em paralelo, é necessário pensar nos seres – ou melhor, sobre o ser – que compõem essa comunidade. Se por um lado a comunidade pressupõe o contato, por outro, inserido nela, cada um tem suas vontades próprias. Por exemplo, ao passo que a comunidade moderna visava o progresso, cada qual tinha suas próprias necessidades dentro desse processo. A pluralidade é composta por múltiplas singularidades. Por um lado as condições socioculturais confluindo para um caminho; por outro a ânsia de cada pessoa em ser reconhecida independente das condições exteriores. E como se daria esse embate em um período específico, momento em que várias transformações vêm ocorrendo no mundo, ao mesmo tempo em que o século vai se findando?

O *leitmotiv* dessa dissertação surgiu da reflexão sobre essa relação, às vezes, conflitante – aqui representada pela “pós-modernidade” e “singularidade”. Para aprofundar essa reflexão optei por obras escritas durante a década de 1980, buscando destacar dois pontos. O primeiro deles contempla um dos momentos mais altos da pós-modernidade, isto é, em meados da década de 80 do século passado, quando a discussão acerca da pós-modernidade ganha maior destaque em diversas áreas. O outro ponto converge para pensar a problemática proposta pela pós-modernidade não como local, mas sim como global.

Os anos 80 recebem a alcunha de “década perdida” por fazer referência ao momento econômico vivido pela América Latina (e outros países, como o Japão, por exemplo), quando houve uma retração da produção industrial – por este motivo, este é considerado o término da idade industrial; ocorreu também uma elevação nas taxas de desemprego, estagnação da economia, perda de poder de consumo da população. Ainda destacam-se na década de 80 o início da fabricação dos computadores domésticos (PC), a difusão dos videogames e videocassetes e... a descoberta da aids. Enquanto no Brasil destacou-se politicamente o movimento “Diretas Já”, juntamente com o fim da ditadura militar, no mundo houve a queda do muro de Berlim, entre outros fatos. Além disso, os anos 80 dão força às novas influências no rock que auxiliaram na difusão deste ritmo, aos videoclipes que revolucionaram o mundo da música, entre outras características do mundo musical. A cultura pop ganha força nas mídias do rádio e televisão ao mesmo tempo em que, no cinema, a violência passa a ser o tema de grandes diretores¹.

Em meio a tudo isso, interessa-me observar como alguns escritores lançam um olhar para o espaço e o tempo ao seu redor transformando esta realidade em arte da palavra. O ritmo de suas narrativas, o tom introspectivo em cujos enredos torna-se perceptível a solidão – que podem ser complexas por conter cenas em *flashbacks* e desestruturar uma narração linear, ou, ainda, pinceladas pela influência da cultura pop. Fascina-me analisar estas obras que focam a problemática das relações humanas, exalando aromas de desvario urbano, além de ser perpassadas por temas, ainda hoje, atualíssimos. Nesse sentido, escolhi os objetos que constituem o *corpus* de pesquisa

¹ Para maior abrangência sobre as características culturais da década de 1980 ressaltadas no texto, cf. Maria Lucia CAMARGO, 1997; DAMATTA, [198-]; Beatriz RESENDE, 2008; SCHOLLHAMMER, 2013 e 2009.

desta dissertação, quais sejam, as narrativas “Pela Noite” e *Camere Separate*. Autor da novela “Pela Noite”, Caio Fernando Loureiro Abreu – brasileiro do Rio Grande do Sul, nascido em 1948 e falecido em 1996, em consequência de complicações com a aids – escreveu contos, novelas, romances, crônicas, poemas e peças de teatro, textos nos quais tematizou: amor, política, sociedade, cisão psicológica do indivíduo no contexto urbano, busca de identidade, sexualidade, aids etc. O caráter lúdico e dinâmico das transformações pelas quais passa o sujeito se apresenta na obra de Caio Fernando sob a imagem do estrangeiro, entendido como aquele que busca fugir da totalidade. Já o autor de *Camere Separate*, reunindo uma obra não muito extensa, Pier Vittorio Tondelli, nasceu em 1955, na cidade de Correggio, situada na região da Emilia-Romagna, ao norte da Itália, e faleceu em 1991, também em decorrência de complicações com a aids, doença sobre a qual ele preferiu discrição, tanto que no momento de sua morte esteve cercado de pouquíssimos amigos.

Um autor brasileiro e um autor italiano. Segundo o material pesquisado, não há indícios de eles terem se conhecido pessoalmente, porém apresentam narrativas muito análogas. Cada autor desenvolveu suas próprias estratégias para se lidar com a matéria tratada, uma vez que os contextos geográficos são diferentes. Isso permite pensar como os temas abordados por eles, assuntos que se relacionam intimamente com a problemática pós-moderna, ultrapassam os limites do local e se refletem em dinâmicas comuns a um âmbito global.

Como já referido acima, a discussão sobre pós-modernidade ganha maior destaque na penúltima década do século XX. Por volta da década de 1980, alguns intelectuais destacam que já é possível perceber cinco nuances da modernidade: modernismo, vanguardas, decadência destas, elevação da estética *kitsch* e, finalmente, o auge, sociocultural, da pós-modernidade² – ou seja, para alguns teóricos a pós-modernidade está contígua com a modernidade, sendo sua última fase.

As décadas finais do século passado também marcam um momento em que se inicia a denominada era da informação dando fim à idade industrial. Conforme afirma Lypovetsky (2004, p. 63), o presentismo instalado a partir dos anos 80 é um dos fenômenos que auxiliam para elevar a sensação de que o espaço e o tempo se encontram

² Cf. CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997; COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 85.

comprimidos. O vasto acesso à informação por meio da informática e a ascendência do capitalismo financeiro contribuíram para que se instaurasse a lógica da brevidade, da imediatez. Uma das artimanhas impostas pela pós-modernidade é a crise dos conceitos outrora estabelecidos. Em outras palavras, “as verdades” que foram perpetuadas durante anos entraram em crise: a história pode não ser *exatamente* como nos chegou; o ser humano, também; e deus, idem. Diferente do *hot* evocado pelos expoentes modernos, o momento pós-moderno é *cool*; o *chip* está distante da máquina; tudo agora é *soft*, é brando, oposto aos momentos *hard* anteriores de luta de classes ou posicionamento político.

Alguns apontamentos iniciais destes aspectos podem ser notados nas obras do filósofo alemão Herbert Marcuse. Inevitavelmente, os impactos das transformações tecnológicas podem ser percebidos naquelas décadas finais do século passado, uma vez que a sociedade se pautava sobre a “racionalidade técnica”. Esse pilar estruturante destacado por Marcuse consiste no uso da tecnologia como controle e coesão social, expresso por meio da introdução de máquinas nas fábricas e podendo se estender por vários outros componentes sociais. Há algo destacado em todo este pensamento, qual seja, o cuidado para a alienação que afeta as relações intra-humanas.

Se, antes, a arte de vanguarda sugeria a crise da representação realista, nos preceitos pós-modernos ela é levada ao extremo por meio de estímulos desconexos, e o destaque de agora é lançado para a representação da banalidade cotidiana. É hora de pôr em cena os intertextos e os pastiches. Vale tudo! E essa possibilidade apresenta dois caminhos: a desreferencialização do real e a dessubstancialização do sujeito.

O tema da pós-modernidade foi objeto de estudo de vários intelectuais. Na primeira parte desta dissertação apresentarei algumas trajetórias teóricas. As “Imagens pós-modernas” são compostas por um panorama de abordagens acerca da pós-modernidade. Procurei, entretanto, reler as imagens deste “filme de época” e observar a produção (teórica e artística) do final do século passado, adotando um olhar que privilegiasse uma perspectiva a partir do tempo presente. Como nos ensinou Walter Benjamin, o passado não pode ser lido de uma forma historicista, voltando mecanicamente para ele, mas ouvindo sua voz que, a toda hora, pode se fazer presente dialogando com nosso tempo e ponto de observação.

O segundo capítulo dialoga intimamente com o anterior. Ainda tendo como base os conceitos definidos nesta premissa, procuro destacar alguns dos intelectuais cujo objeto de estudo abordou a singularidade dentro dos limites interpretativos aqui propostos. Em “Um espaço de contaminação” é possível observar como a singularidade é uma condição com a qual cada indivíduo se depara. Portanto é imprescindível pautar este excerto na *experiência*: do contexto urbano, do corpo, da morte, entre outras vivências. Enquanto a primeira parte almeja constituir um embasamento teórico, expondo conceitos que auxiliarão no enfrentamento das obras literárias, a segunda parte pretende recuperar os conceitos expostos para, revisitando-os, problematizá-los.

O terceiro capítulo, intitulado “Mosaico de si”, apresenta alguns fragmentos por meio dos quais é possível adentrar no universo dos autores e das obras. Inicialmente é exposta uma pequena biografia buscando destacar pontos altos na trajetória dos autores. Em seguida, é proposta uma leitura das obras, momento em que será possível refletir sobre a incidência das teorias expostas na primeira parte.

No quarto e último capítulo, “Similaridades e desconexões”, são destacadas as estratégias literárias, assim como as reflexões perceptíveis nestas, utilizadas por cada autor para lidar com o denso emaranhando temático e existencial que suas obras abordam e problematizam.

Finalizarei essa dissertação apresentando alguns pontos de chegada – ou melhor, alguns pontos de partida – advindos da reflexão acerca do embate entre singularidade e pós-modernidade. Ressalto as minhas conclusões como “ponto de partida”, porque certamente esta dissertação não ambiciona finalizar o entrave entre pós-modernidade e singularidade. Ao contrário, talvez destaque mais ainda esse confronto, permitindo que a reflexão se adense e remate os questionamentos de quem a ler.

1. IMAGENS PÓS-MODERNAS

A segunda metade do século XX (a partir dos anos 60) apresenta uma condição sociocultural clivada por diversas transformações e tendências que pode ser denominada “pós-modernidade”; juntamente com estes conceitos de pós-modernidade advém uma postura estética denominada “pós-modernismo”. O princípio deste movimento é marcado pela desvalorização dos conceitos ideológicos dominantes na época anterior. Vários intelectuais (Baudrillard, Compagnon, Debord, Lipovetsky, Lyotard, Vattimo, entre outros) se debruçaram sobre o assunto, tecendo uma conjuntura de produção teórica que pode até parecer desconexa, já que cada qual recupera as ideias em voga e as corrobora ou as refuta. Faz-se, portanto, necessário recuperar, problematizar e colocar em diálogo os conceitos desenvolvidos por estes pensadores, para buscar pensar, hoje, quais as tensões, ainda em aberto, de um período tão próximo. E para começar a ver, ainda, as conexões e os reflexos de tais problemáticas na obra literária de Caio e Tondelli.

1.1 Situações ex-cêntricas da pós-modernidade

A percepção de existências, muitas vezes, apresenta-se de maneira caótica, disforme ou incompleta. Assim sendo, desperta ambição pelo seu entendimento pleno e satisfatório. As obras de arte podem ser um caminho para esta decodificação; os artistas reorganizam a realidade que se lhes apresenta. Fragilidade humana, culturas, consumo, tempos contraditórios, anseios individuais contrapostos aos coletivos, amor, amores, morte, metrópole, entre tantos outros ímpetos do tempo atual, são evidenciados, em particular, pela literatura. A produção cultural da segunda metade do século passado apresenta um conjunto de características similares, as quais permitem lançar um olhar transversal e contemporâneo. É neste momento que se consolida aquilo que, convencionalmente, chama-se de *pós-moderno*. Contudo, como se caracteriza o pós-moderno?

Em termos gerais é um ponto máximo de arte, cultura e expressão social iniciado em meados dos anos 1950 e que toma sua forma mais delineada nos anos 80. A arte pop advinda da metade do século XX é a porta de entrada para este conceito. Carregada de fragmentos justapostos, ela busca muito mais uma performance ou espetáculo irreal, ficando preocupada com o “aqui-agora”. Estas configurações

possibilitam ao sujeito pós-moderno iniciar um processo de conscientização do fracasso dos ideais modernos que pregavam uma visão de futuro, portanto, resta ao sujeito potencializar o presente ou olhar para o passado. Ambos os tempos ganham destaque através do *design*, da moda (*retrô* ou *vintage*) da publicidade e dos meios de comunicação; o que importa neste momento é o estético e o erótico. Principalmente se eles são adquiridos em curto prazo. Não há laços duradouros entre as pessoas, pois não há projeções futuras; resta a ansiedade, a superficialidade. Porém, o questionamento intrigante é: seria isso decadente ou emergente? Algo novo ou revisitado? Em relação à modernidade, é sua extensão ou ruptura?

Um dos principais nomes que se destacam no início dos estudos acerca dos temas pós-modernos é o do filósofo francês Jean-François Lyotard. Para ele a condição pós-moderna pressupõe a crise da ciência – e, conseqüentemente, da verdade – e está intimamente interligada à fragilidade dos conceitos elevados no pensamento moderno: razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso, etc. Ora, se há uma crise aparente, há uma realocação de enquadramentos teóricos numa era que se quer pós-industrial. O cenário que se apresenta contém muitas informações, é essencialmente cibernético, informático e informacional. A “verdade” sai de cena para ceder lugar ao “desempenho”; desta maneira, em face da crise dos relatos, o que mais se evidencia são os jogos da ciência, da literatura e das artes.

Inserido em um contexto social, o Saber veicula por meio de discursos, ou seja, sua transmissão pressupõe um jogo de poder. Esse jogo abarca duas principais funções, quais sejam, (1) a maneira de se chegar ao Saber e (2) como transmiti-lo. Segundo Lyotard, no tempo pós-moderno a natureza do saber não permanece intacta, ela se traduz em quantidade de informação (o *bit* na tecnociência) e, então, o Saber passa a se comportar tal qual uma mercadoria inserida na sociedade. O Saber, cuja finalidade era ser utilizado ou contribuir para a formação de indivíduos, passa a valer como coisa trocada, objeto consumido, ele é vendido – correlacionando aos “valor de uso” e “valor de troca” da teoria marxista. O filósofo afirma:

Em vez de serem difundidos em virtude do seu valor “formativo” ou de sua importância política (administrativa, diplomática, militar), pode-se imaginar que os conhecimentos sejam postos em circulação segundo as mesmas redes da moeda, e

que a clivagem pertinente a seu respeito deixa de ser saber/ignorância para se tornar como no caso da moeda, “conhecimentos de pagamento/conhecimentos de investimento”, ou seja: conhecimentos trocados no quadro da manutenção da vida cotidiana (reconstituição da força de trabalho, “sobrevivência”) *versus* créditos de conhecimentos com vistas a otimizar as *performances* de um programa. (LYOTARD, 2004, p. 07 – grifos no original)

O desempenho evidencia-se e chega a alcançar um patamar superior. Assim sendo, autômatos ganham importância no cumprimento de funções reguladoras ou administrativas. Com essa atribuição de tarefas às inteligências artificiais, outras competências também são abaladas, tais como o saber-fazer, o saber-viver, o saber-escutar, etc.

A veiculação da informação é importante porque encerra em si a disputa de poder que é privilegiada pela *performance*. Os espetáculos performáticos estão inseridos em um código de linguagem e o exercício do poder depende das artimanhas de uso dessas regras. Os jogos de linguagem utilizados na condição pós-moderna apresentam diversas categorias dotadas de diretrizes que especificam tanto sua propriedade quanto seu uso; pensemos em um jogo de xadrez, cada peça se define por sua propriedade no todo e pela maneira de deslocar-se no tabuleiro. Lyotard destaca que a respeito dos jogos de linguagem é necessário observar três situações: uma delas é que suas regras não possuem legitimação em si mesmas, pois são objetos de um acordo entre os jogadores; outra situação é que há regras para o jogo e regras diversas, por mínimas que sejam, garantem jogos diversos; e, por fim, todo enunciado é uma espécie de lance do jogo. Ainda destaca que “pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou pela literatura?” (LYOTARD, 2004, p. 17).

Os enunciados são considerados matéria autônoma por si mesmos, são inseridos em um movimento de toque uns aos outros; um sistema onde peças se encaixam umas nas outras para fazê-lo funcionar. Ora, se os discursos se engendram entre si, aqueles que os utilizam também agem desta maneira. Voltando a si mesmo, o relato toca-se, insere-se em um movimento hermenêutico permitindo seu deslocamento; da mesma forma acontece com a pessoa que se utiliza

deste jogo de linguagem. Eis a ideia de metarrelato (e metassujeito). Como afirma Lyotard, “o sujeito é concreto ou suposto como tal, sua epopeia é a de sua emancipação em relação a tudo aquilo que o impede de se governar a si mesmo” (2004, p. 64). Na pulverização dos jogos de linguagem é o próprio ser social que parece dissolver-se uma vez que o grande relato perdeu sua credibilidade.

No romance *Rimini* (1985)³ Tondelli expressa esse movimento entre as pessoas com a finalidade de se reconstruir. Os protagonistas Marco Bauer, Susy, Bruno, Alberto e Beatrix estão envolvidos em relatos de sedução, todos relatos diversos entre si e nos quais as relevâncias também são diversas. O protagonista Marco tem seu ponto alto de encontro e deslocamento consigo mesmo quando Bruno morre; Marco se apresenta como um personagem estático, mas a morte da outra personagem o toca profundamente. Rimini é demonstrada na narrativa como um não-lugar-tipicamente-pós-moderno, sua descrição apresenta e perpassa pelos binômios realidade/ilusão, verdadeiro/falso, interioridade/exterioridade, entre outros; em suma, o espaço envolve as pessoas inseridas em uma relação de consumo: de um lado existem os vendedores de sonhos, pessoas que entendem o mundo e o veem como um espaço agradável, enquanto que do outro lado existem os consumidores de sonhos, pessoas que agem de maneira diversa, supõem que estão em um estado final de suas vidas, sem retorno.

A condição pós-moderna, um dos temas de Jean-François Lyotard, se inaugura quando os relatos são postos em xeque, quando todos os grandes discursos produzidos no século XIX, cuja finalidade era explicar a condição histórica da condição humana, perdem consistência e caem numa espécie de desencanto a partir da segunda metade do século XX.

Para auxiliar a compreensão do adjetivo pós-moderno é necessário compreender o substantivo que está intimamente relacionado a ele: *pós-modernidade*, *pós-modernismo*... Aqui se encontra a bifurcação do conceito (vale repetir, novidade ou continuidade?), pois, para vários autores que se ocupam do conceito há duas questões

³ As obras do autor italiano Pier Vittorio Tondelli não foram traduzidas para a língua portuguesa, portanto, esclareço que, sempre que necessário, utilizarei traduções minhas. Nas notas de rodapé serão expostas a versão original e/ou qualquer outra informação que auxilie na compreensão dos termos. O título faz referência a uma cidade litorânea italiana situada na região de Emilia-Romagna.

paralelas: uma relacionada à *estética* e outra relacionada à *ordem social*. Lyotard defende que sociedade e cultura se comportam cada qual a sua maneira, isto é, sociedade pós-industrial e cultura pós-moderna⁴. Destaco uma definição de Anthony Giddens que contempla alguns posicionamentos intelectuais dos quais compartilho:

Pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da *reflexão estética* sobre a natureza da modernidade. Embora às vezes apenas um tanto vagamente designado, o modernismo é ou foi uma perspectiva distinguível nestas várias áreas e pode-se dizer que tem sido deslocado por outras correntes de uma variedade pós-moderna.

A pós-modernidade se refere a algo diferente, ao menos como eu defino a noção. Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. (GIDDENS, 1991, p. 52 – grifos no original)

É importante destacar que estes dois pilares se relacionam com a modernidade. As sociedades modernas apresentam suas forças e desenvolvimentos centrados, sobretudo, na produtividade humana; seus principais protagonistas são a economia de mercado capitalista e o estado burocrático; seus ícones incluem a urbanização acelerada, os meios de comunicação e transporte. Relembro alguns destaques sociais ocorridos na segunda metade do século anterior: a expansão da globalização, as transformações sociais e psicológicas dos anos 60, a eclosão e valorização dos movimentos de minorias da década de 70, etc. Esses traços tanto cooperam para a consolidação quanto contribuem para uma ideia cara à pós-modernidade, há uma espécie de “astigmatismo” em relação aos limites temporais e espaciais, isso significa que os contornos sobrepõem-se permitindo que não se distinga bem onde eles terminam ou começam.

⁴ Cf. LYOTARD, 2004.

Enquanto os preceitos modernos de produção perdem força, pouco a pouco são instauradas as normas de consumo; surge o novo modelo de existência em que é permitido viver isoladamente dentro da coletividade. O cidadão de agora não é mais produtor, consumir é a regra; portanto, quem consome, e mostra que consome, passa a garantir seu lugar – quem não o faz, é excluído. Duas características saltam aos olhos: a performance e o excesso de consumo. Os coadjuvantes de outrora se inflam de carga semântica, em outras palavras, os objetos passam a ser considerados signos. Ter algo ultrapassa sua posse, é a maneira pela qual se estabelece uma relação de dominação entre o sujeito e o objeto. Sendo signo, a coisa evoca um *lifestyle* e, mais importante que portá-la, é demonstrar sua posse. A maneira de consumir algo se torna mais relevante que o ato. Como afirma o filósofo francês Jean Baudrillard, “o saber e o poder são ou irão ser os dois bens mais raros das sociedades de abundância” (BAUDRILLARD, 2008, p. 61), completando:

[...] nunca se consome o objeto em si (no seu valor de uso) – os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior. (BAUDRILLARD, 2008, p. 66)

Assim sendo, o mais belo objeto de consumo passa a ser o corpo. Sua panóplia concentra todo tipo de investimento: sentimento, forma, *status*, estilo de vida, história, experiências, arte, erotismo... Georges Bataille afirma que “o erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro” (BATAILLE, 1987, p. 15), já que “guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 1987, p. 15). O corpo também se torna objeto e é passível de sua prostituição; bem como o inverso, isto é, inevitavelmente ocorre uma sexualização automática dos objetos.

Sujeito e objeto se confundem. Um amontoado de objetos funciona, pode operar como instalação artística (pop arte, por exemplo), e um amontoado de sujeitos também pode se agregar, originando “as massas”:

Todo o confuso amontoado do social se move em torno desse referente esponjoso, dessa realidade ao mesmo tempo opaca e translúcida, desse nada: as massas. [...] Elas podem ser “magnetizadas”, o social as rodeia como uma eletricidade estática, mas a maior parte do tempo se comportam precisamente como “massa”, o que quer dizer que elas absorvem toda a eletricidade do social e do político e as neutralizam, sem retorno. [...] Tudo as atravessa, tudo as magnetiza, mas nelas se dilui sem deixar traços. (BAUDRILLARD, 1985, p. 2)

Vale dizer que na pós-modernidade, essas massas de que fala Baudrillard, são compostas por *seres anulados* que estão fadados a permanecer nestes modelos, comportando-se, dessa forma, como resíduos de um tecido social. A massa é plural e nada comunica. Contém todos os discursos ao mesmo tempo em que não dá voz a nenhum de seus componentes. As massas são a perfeita realização do buraco negro onde todas as energias se dissipam. Por este motivo é que o intelectual afirma que são *maiorias silenciosas*⁵.

Imagens, mensagens, textos, signos, todos esses estímulos bombardeiam as massas sem deixar tempo para sua absorção. Por esta realidade não ser plenamente absorvida resta somente simulá-la. Seu silêncio não comunica, mas, antes, priva da efetiva comunicação sem, contudo, aliená-la. O *modus operandis* é cruel: pulverização de estímulos gerando pouco tempo para apreensão e compreensão, seguido de exigências de posicionamento e reprodução. Este indivíduo social passa a não se sentir representado. Sua impossibilidade de representação requer uma realidade diferente da atual: um real mais real que o real, o hiper-real (BAUDRILLARD, 1981, p. 08).

O hiper-real não é imitação da realidade; também não é sua parodia; tampouco seu desdobramento. É uma virtualização onde tudo o que está inserido faz parte de um conjunto de signos, cujos referenciais estão liquidados; esta opera com a ressurreição artificial dos seus elementos. A realidade não tem oportunidade de se produzir dentro desse sistema: a imagem vale mais que o evocado, o fragmento tem mais prestígio que o todo: este modelo declara morte aos seus componentes, pois, somente assim, os revive na simulação. Simulacros. Uma rede de simulacros que cooperam para o bom funcionamento do

⁵ Cf. BAUDRILLARD, 1985.

sistema. Assim é caracterizado o momento pós-moderno, onde tudo o que há dissimula que não há nada. Para Baudrillard, tal momento é marcado pelos simulacros, pela simulação, quando o divino já não existe para reconhecer os justos, quando não há possibilidade de separar o falso do verdadeiro, e/ou o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está morto e ressuscitado⁶ (BAUDRILLARD, 1981, p. 14).

Ainda, recentemente, o filósofo italiano Roberto Esposito enfatiza que, na atualidade, o processo de atração entre fatos ocorridos e hiper-realidade, alertada por Baudrillard, já tenha avançado. Esposito destaca que o excesso de veiculação das imagens a partir do início deste século teve a capacidade de despertar até uma “reversão” entre o universo tido como real e o universo hiper-real. Esposito cita como exemplo o episódio da explosão das Torres Gêmeas, ocorrido no ano de 2001. Ele lembra que a cena foi amplamente veiculada até chegar ao ponto em que o evento despertou duas impressões: o prestígio das imagens se sobrepôs ao acontecimento, e, paralelamente, o fato, em si, resultou tão violento ao ponto de ser encarado como um excesso de realidade, um real empurrado além de si mesmo: “Não é por nada que alguém viu no atentado às Torres Gêmeas um auge da arte

⁶ Sobre os espaços hiper-reais, Jean Baudrillard cita a Disneylândia como sendo o modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos. “Na Disneylândia desenha-se, pois, por toda a parte, o perfil objetivo da América, até na morfologia dos indivíduos e da multidão. Todos os valores são aí exaltados pela miniatura e pela banda desenhada. Embalsamados e pacificados. Donde a possibilidade de uma análise ideológica da Disneylândia: seleção do *american way of life*, panegírico dos valores americanos, transposição idealizada de uma realidade contraditória. Decerto. Mas isto esconde uma outra coisa e esta trama “ideológica” serve ela própria de cobertura a uma *simulação de terceira categoria*: a Disneylândia existe para esconder que é o país “real”, toda a América “real” que é a Disneylândia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo o social, na sua onipresença banal, que é carceral. A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto salvaguardar o princípio de realidade” (1981, p. 21 – grifos no original). Este imaginário não é falso, tampouco verdadeiro; poderia ser uma espécie de ficção do real. Se neste mundo tudo é infantil, os adultos estão no “real”, mascarando que a infantilidade está por toda parte.

contemporânea. Um evento espetacular que ultrapassa, ao mesmo tempo, realidade e aparência em sua indiscernível indistinção⁷.

A ilusão não é possível porque já o real não é mais possível. Ao continuar a produzir e reproduzir este jogo, a busca daqueles que estão envolvidos é a tentativa de ressuscitar o real que lhes escapa. O resultado que se alcança é a verossimilhança. No instante em que tudo é espetáculo, a encenação vale mais que a experiência. Em um *reality show*, por exemplo, há necessidade de se viver como se não houvesse expectadores; entretanto, isso não passa de uma simulação, uma vez que, se não houver quem assista ao espetáculo, não há motivo para fazê-lo. Baudrillard declara que isso não passa de um gozo da simulação que faz o real passar para o hiper-real, bem como acontece na pornografia, seu fascínio é mais metafísico que sexual (1981, p. 41).

Não basta consumir, o grito da pós-modernidade é exibir, desmedidamente, aquilo que se consome. O local de venda se transforma em hipermercado, o que se consome são hipermercadorias; o que se vê são hiperinformações vazias de sentido; o local onde se encena tudo isso é hiperurbano (cidades, metrópoles, megalópoles). Os seres que vivem assim podem ser robotizados, ou simplesmente tornados clones humanos. Tudo hiperfuncional, funcionando perfeitamente através de um modelo de desintegração das funções.

Adelina⁸ é uma personagem que se enxerga inserida nesse espaço de simulacros e simulações. Ao buscar satisfação de seus desejos em uma boate encontra opções de consumo em seus *affaires*, tal qual um cardápio; na impossibilidade de escolha por um, opta em consumir três para sua simulação de amor(es): não há troca de vivências ou memórias, não há diálogos consistentes entre as personagens. Se antes ela preferia não usar cores chamativas para expressar-se (nas vestimentas, na maquiagem), agora, em sua simulação, satisfaz seus impulsos sexuais sem nunca retirar os sapatos vermelhos. Primeiro a protagonista se traveste para o espetáculo: coloca seus sapatos vermelhos, sobrecarrega sua maquiagem, exagera no perfume, entre outros atributos; pronta para a performance, ela entra na cena das artimanhas de sedução para,

⁷ ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti, 2015 (no prelo). Agradeço aos tradutores por ter disponibilizado o excerto citado.

⁸ Protagonista de “Sapatinhos vermelhos”, conto que compõe o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu (In: _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005).

finalmente, se inter-relacionar com “o negro”, o “moço dourado com jeito de tenista” e “o mais baixo” (ABREU, 2005, p. 70). O estado humano esvazia-se; o resultado deste simulacro e simulação da personagem resulta “um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de dentes e unhas, lanhados de tocos de barba amanhadas, lambuzadas de leite sem dono dos machos das ruas” (p. 73). O espetáculo se apresenta hiper-real, “só cumpriram o ritual até chegar o ponto” (p. 73). Os simulacros e simulações alteram a capacidade de percepção do mundo – por isso há uma hiper-realidade. Tudo se torna mais fluido nos tempos pós-modernos, suas propriedades são menos rígidas, mais correntes; em oposição à dureza da modernidade do início do século XX, a modernidade agora é mais líquida⁹.

O líquido não é uma escolha, segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, é uma condição inerente tanto à sociedade pós-moderna, quanto à atual. O sistema simbólico que opera na sociedade contemporânea, afirma ele, está inscrito em uma ordem liquefeita, é seu fundamento básico. A liquidez dita várias regras, dentre as quais a maneira de se relacionar, ou seja, uma busca pela satisfação imediata que se sobrepõe a qualquer projeto de vida; bem como este contentamento egoísta, que aniquila o reconhecimento da alteridade, as relações são descartáveis, as pessoas são consumíveis.

Incerteza e insegurança envolvem a contemporaneidade. A relação entre as pessoas pode ser encarada como uma “conexão” entre elas, uma vez que existe a possibilidade de estabelecer diversas conexões sem que uma interfira na outra. Ou, mais cruel ainda, a conexão possui a propriedade de se estabelecer e igualmente se romper muito rapidamente (sem grande ônus). Tudo opera como uma escolha, onde há necessidade de eleger a melhor opção e, preferencialmente, não acarretar nenhuma desvantagem. Inserido no contexto da modernidade líquida, o ato sexual não requer união. As conexões sexuais alimentam a sensação de indivíduo isolado. Transar, agora, é um ato encarado exclusivamente como satisfação dos instintos, sem qualquer responsabilidade ou ligação entre pares. A atividade sexual e a sexualidade tornam-se produtos e, nesta condição, são consumidos por todos (adultos ou não).

Tanto o pós-modernismo quanto a pós-modernidade se fundamentam segundo a lógica da sedução, da incansável renovação e da diferenciação do que está à margem; estes pilares, segundo o filósofo

⁹ Cf. BAUMAN, 2003.

francês Gilles Lipovetsky, apresentam funcionalidades próximas às da “moda”¹⁰. Em outras palavras, aparentemente, o tripé¹¹ que sustenta a moda aparece nos tempos pós-modernos como normativo. Sendo espelho de uma sociedade-moda, a pós-modernidade atribui mais autonomia aos seus integrantes pós-modernos, ao passo que potencializa a independência desses; maior participação na tomada de responsabilidades individuais e mais desregramento coletivo. Como já destacado por meio do pensamento de Lyotard, as instituições ditatoriais de outrora perdem sua força possibilitando a manifestação dos desejos subjetivos e realizações individuais. As estruturas socializantes têm menos poder autoritário e o âmbito social se torna prolongamento do privado. Para Lipovetsky, após esse um curto período de adaptação, chegou-se ao tempo *hipermoderno*¹². Neste momento não há consumo, o que acontece é um hiperconsumo, isto é, consumir absorve e integra parcelas cada vez maiores da vida em sociedade, o ato é feito para se obter prazer. Da mesma maneira sobressai-se a hipermodernidade, cujas características sociais seriam a de não rigidez e a do corpo social flexível, indiferente aos grandes fenômenos estruturantes. Certamente os integrantes deste extrato social são hipernarcisistas, isto é, pessoas cujo olhar voltado para si mesmo busca satisfação própria acima de tudo, um hedonismo em suma (LIPOVETSKY, 2004, p. 25 e 26). Lipovetsky defende que:

Enquanto o princípio-moda “Tudo o que é novo apraz” se impõe como rei, a neofilia se afirma como paixão cotidiana e geral. Instalaram-se sociedades reestruturadas pela lógica e pela própria temporalidade da moda; em outras palavras, um presente que substitui a ação coletiva

¹⁰ Pelo termo “moda” – do latim *modus* cujo significado é “costume” –, esclareço que entendo sua carga semântica como sendo aquilo que está em evidência entre um grupo de pessoas durante um período. Este mecanismo regula as escolhas e preferências do grupo, uma vez que, devido à pressão que exerce, dita tendências de consumo, de utilização ou de hábitos dos elementos sociais. Moda como fenômeno sociocultural, a qual se aproxima das práticas individuais ou coletivas das pessoas inseridas no mesmo contexto. Uma das principais particularidades do mercado da moda é seu caráter transitório e, por conta disso, sua constante necessidade de sofrer renovações das tendências.

¹¹ Efemeridade, sedução e marginalidade.

¹² Cf. LIPOVETSKY, 2004.

pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo. (LIPOVETSKY, 2004, p. 60)

O *zeitgeist* que se instaura é o da despreocupação com o futuro, é o retorno fortalecido do *carpe diem* consumista. Este consumo ultrapassa os limites da mercadoria e é absorvido também nas relações interpessoais – daí advém a sensação de superficialidade destas. Pouco a pouco, o consumo determina uma lógica da urgência, onde se podem perceber suas “palavras de ordem”: rentabilidade, concorrência temporal, atraso-zero, frenesi, entre outras. Se a sociedade-moda instiga aos gozos do consumo e bem-estar, inversamente a vida individual carrega um peso mais sério, se torna mais estressante e mais apreensiva.

Ainda sobre as características da pós-modernidade, tal qual a sociedade-moda, é notável uma valorização do *retrô* e do *vintage*. Essa retomada do passado está ligada às reminiscências, às emoções que evocam àquele tempo – momentos que, ilusoriamente, acredita-se serem mais esplendorosos que este. O que está relacionado ao passado igualmente se torna “objeto-moda” e, ao consumir este tempo, soma-se seu valor emotivo-mnêmico; como já dito, a expansão da lógica mercantil invade outros espaços e, dentre eles, o da memória.

Uma vez que a sociedade-moda torna performática a vivência de seus integrantes nos espaços sociais, as interações interpessoais passam a operar com a mesma dinâmica que os espetáculos, conforme observa Guy Debord: “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997, p. 13); assemelha-se às simulações destacadas por Baudrillard. O espaço social se torna pseudomundo sujeito à contemplação no contexto da supervalorização das imagens. Quando Debord refere-se ao espetáculo, destaca que ele não é a reunião das imagens, mas é, antes, a mediação entre as relações interpessoais nas sociedades. Se Bauman já chamava atenção para o fato de que a sociedade contemporânea opta pela valorização (e sobreposição) do *ter* ao *ser*, indo além, Debord aponta para uma atual relevância em substituir o *ter* pelo *parecer* (1997, p. 18); o espetáculo no cerne da sociedade atual encerra em si a própria alienação. Nesse sentido, quando a relação mercantil ocupa totalmente a vida social instaura-se o *show*, tudo é mediado pela dinâmica do consumo, e mostrar o que se consome é o comportamento mais destacado. Segundo Debord, a pós-modernidade pressupõe sua própria corrosão já que o monopólio do

valor de uso – chefe do valor de troca – demonstra-se arruinado. Consumir, além de significar a utilização com a finalidade de suprir desejos e necessidades, abrange semanticamente à ruína, ou seja, obtém a carga semântica de corrosão, destruição, enfraquecimento, devastação, até a completa destruição.

Demonstrações de consumo são ícones da sociedade pós-moderna, une-se a outros para formar um mosaico. Ora, os mosaicos são constituídos por meio de uma técnica artística cujo resultado é uma obra completa e unida, entretanto sua formação é composta por elementos divididos. Assim se apresenta a pós-modernidade: sociedade onde sua unidade está esfacelada; a divisão se mostra unitária, e a unidade é vista de maneira dividida. O ser social integrante de espaços onde se supervaloriza o consumo torna-se vedete. As performances buscam destacar o que é aparentemente vivido já que a profundidade das experiências é pouco percebida. Aquilo que é apresentado no palco social são os estilos de vida encenados por meio das vedetes.

Após essa explanação, gostaria de delimitar algumas questões. Nos dias atuais, depois do início do século XXI, algumas acepções são mais abrangentes para denominar a conjectura social vigente, tais como pós-global, por exemplo (entendendo a sociedade do tempo presente posterior às inovações que a globalização iniciou). Ondas pós-modernas foram notadas antes mesmo de sua definição, a pop arte corrobora isso; bem como ecos pós-modernos são percebidos até hoje, seja pelos rumos que a arte trilhou, seja pelos desdobramentos sociais. O pós-modernismo é entendido como um movimento estético estabelecido no final do século XX, ao passo que a pós-modernidade, num sentido mais amplo, pode ser entendida como o contexto social a partir do qual foi possível que tal estética surgisse – e a que foi interferida por ele. Não há como negar que vários artistas estavam atentos às mudanças ocorridas logo após o período da segunda guerra mundial. Antenados ao seu tempo e ao seu espaço perceberam que da pós-modernidade poderia surgir o pós-modernismo. Destaco os escritores Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli, ambos atentos à germinação de um modelo literário que, apropriando-se de signos e mitos compartilhados pela cultura de massa, iriam efetuar uma profanação da arte e da cultura pós-moderna. O que caía no gosto da sociedade era o *pop*, a euforia dos anos 80 cobiçava por isso; o que pairava no ar era a tentativa de representação singular do erotismo e do corpo; a literatura, enquanto manifestação cultural, pretendia também ser *pop*: fundindo linguagens, subvertendo correntes

rígidas, contestando-as, espetacularizando as mudanças ocorridas nas últimas décadas. É possível afirmar, portanto, que estes dois escritores, cada qual inserido em sua realidade, apresentam um olhar clínico sobre as condições humanas de uma época clivada. E que os temas abordados por eles são de suma importância para a apreensão e compreensão do pós-modernismo. Neles, é possível ler os embates entre o “global” (universal) e o “local” (individual), assim como os choques de um passado *versus* presente/futuro ou, ainda, de uma situação marcada pela imposição de uma cultura caracterizada pela exacerbação do consumo assinalada pelo *ter* (em oposição ao *ser*). Todos esses aspectos, enfim, podem ser considerados traços e reflexos pós-modernos.

Se inicialmente quis expor nesta tessitura alguns questionamentos que pairam na definição de uma pós-modernidade (e, por conseguinte, de um possível pós-modernismo, assim como da tentativa de “qualificar” como pós-moderno o que fora produzido sob tal ótica), estou longe de estabelecer um encerramento da discussão. Pode-se claramente observar momentos em que a pós-modernidade se demonstra como algo completamente novo, em outros, paralelos, completamente revisitado; pós-modernidade se amalgama com conceitos de modernidade sendo sua extensão e ruptura concomitantes. O prefixo “pós-” expõe o fim da modernidade: sua finalidade e/ou sua finitude. Entretanto a modernidade está longe do seu fim. Nos conceitos da pós-modernidade ela se apresenta *ex-terminada*, ou seja, em ruína total, completamente assolada, no mesmo instante em que está em movimento, deslocamento que pressupõe seu êxodo afastando-se de seu término.

1.2 Total liquidação dos valores referenciais

A pós-modernidade é inerente à modernidade¹³. Como já exposto, o prefixo permite refletir sobre características intrínsecas ao período imediatamente anterior, sua finalidade, sua finitude. Haveria conceitualmente um momento onde a modernidade alcançou seu fim (seja em termos de objetivos, seja em termos de término)? Algo pós-moderno apresenta perspectivas voltadas para o passado ao mesmo tempo em que avança para o futuro, seria um retorno ou avanço?

A impossibilidade de delimitar pós-modernidade entre isso “ou” aquilo é seu peso próprio. Este é o instante da aditiva, em que se percebe

¹³ Cf. HABERMAS, 2002.

isso “e” aquilo convivendo em paralelo: na arquitetura vê-se barroco e moderno e clássico, na literatura percebe-se gêneros populares e formas eruditas, a moda apresenta vários elementos unissex, as identidades de gênero são fluidas, etc. “Passando de uma lógica fundada no OU para uma lógica calcada no e” (SANTOS, J., 2012, p. 111). Com estilos misturados, o pós-moderno apresenta conceitos justapostos, características em paralelo. Por este motivo as vivências podem se apresentar fragmentadas, pequenas histórias acontecendo lado a lado. Isso é possível porque já não há mais uma supervalorização das totalidades, mas o momento é prestigiado pelas práticas micros do cotidiano. Portanto, a pós-modernidade se apresentaria apenas como sendo mais uma das crises dentre as tantas que pontuam a modernidade; e, simultaneamente, uma nova etapa da mesma, um de seus mais recentes episódios. Desdenha as oposições sisudas do início da modernidade, atribui pouco valor ao caráter determinante das mesmas: novo/antigo, presente/passado, esquerda/direita, progresso/reação, abstração/figuração, vanguarda/*kitsch*.

A partir deste menosprezo Zygmunt Bauman cria sua ideia de *Modernidade Líquida* (2003), instante em que as coisas se apresentariam mais fluidas, voláteis, etéreas – em oposição à inicial “modernidade sólida”. Jürgen Habermas (*O discurso filosófico da modernidade*, 2002) observa que é um novo passo da própria modernidade, este desenlace da epopeia moderna ou sua conscientização de que não está terminada. A pós-modernidade propõe uma maneira diferente de pensar as relações entre tradição e inovação, entre imitação e originalidade, sem privilegiar um em detrimento do outro, segundo Gianni Vattimo¹⁴.

Para Antoine Compagnon, cinco pontos se destacam no entendimento da modernidade: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação (2010, p. 12). Para o crítico francês a estética moderna busca garantir estes sustentáculos em ordem cronológica. Inicialmente uma busca incessante pelo novo, daí a explosão das vanguardas que pretendiam garantir elementos diversos dos já conhecidos; ao mesmo tempo, ganham peso e forma uma crença no futuro e um método sem o qual não se pode abonar a arte. Assim sendo, a própria maneira através da qual a modernidade vai se consolidando é privilegiando a classe burguesa,

¹⁴ Cf. VATTIMO, 1996.

consagrando o gênio e cultuando a originalidade; entretanto, em um dado momento se simpatiza em flertar com aquilo que outrora isolou: a cultura de massa e a arte popular. Afirma Compagnon:

A tradição moderna não aboliu, pois a distinção corrente em inglês entre o que se chama high e low art, a arte de elite e a arte de massa, a grande arte e a arte menor, o formalismo e o kitsch; paradoxalmente, ela reforçou essa oposição até o aparecimento de formas como a arte pop, nos anos 60, encenando a morte da arte, quer dizer, aproveitando o domínio do mercado para fazer a completa identificação entre as obras de arte e os bens de consumo. (COMPAGNON, 2010, p. 85 – grifos no original)

Tal qual o movimento de expansão marítima, o conceito imune de estética artística moderna sai da Europa rumo ao Novo Mundo. É na América, com sua vocação de protetora do mundo livre, que as virtudes da arte ganham espaço e afirmam o moderno. A arte referencial doravante seria feita em Nova York (COMPAGNON, 2010, p. 87).

Se no início da modernidade a regalia era burguesa, porque não brincar com isso em outro momento? Proliferando os símbolos da sua arte *pop*, Andy Warhol substituiu os *ready-mades* de Marcel Duchamp, negação e nostalgia entram em cena. Os anos 80 dão voz e vez ao novo clichê, a palinódia. Gianni Vattimo entende como paradoxal a ideia de pós-modernismo, uma vez que situar-se num momento posterior à modernidade – e corroborar decisivamente este fato – pressupõe aceitar a superação daquilo que pregava tal época, isto é, suas noções de progresso e superação (VATTIMO *apud* COMPAGNON, 2010, p. 109). O pós-modernismo pretende-se funcional, não anseia por revolução, não se fundamenta num mito colocado no futuro – como foi o ideal moderno em relação ao homem, à sociedade e ao ambiente urbano. Ele defende uma arte esquizofrênica, favorável ao fragmentado, ao sincronismo, pretende-se plural, coexiste, em vez de situar-se sempre em pontas extremas da modernização.

Atento a essas pluralidades, Pier Vittorio Tondelli insere em seu primeiro romance, *Altri libertini* (1980)¹⁵, uma escrita que explicita obscenidades morais incapazes de conviver juntas. Um romance

¹⁵ Sua tradução poderia ser “Outros libertinos”.

composto por episódios; uma coletânea de contos; personagens vivendo histórias fragmentadas que se complementam. Uma obra cuja linguagem coloca em harmonia diversos elementos, se consolida semelhante ao trabalho manual de *patchwork*: dialetos, linguajar jovem, paródias literárias, elementos típicos da música, do cinema etc.

A modernidade apresenta um ritmo vertiginoso de mudanças, instante em que o anseio por avanços ganha destaque, é por isso que a globalização se mostra como um dos principais desejos impulsionando-a. Seus ícones são as máquinas, o ferro, a rapidez, a indústria, a produção, entre outros. Ainda pode-se destacar a elevação do racionalismo, buscando entender o mundo em termos de lógica e relações de causa e efeito. O avanço e consolidação da modernidade pressupõe que as pessoas passem a conviver em grupos, isto é, inseridas nas cidades. A cidade é entendida como uma obra coletiva que desafia a natureza; ao passo que desafia, delimita uma nova relação ser humano/espaço, já que é necessário garantir o domínio permanente de um território. Está imbricada nesse cenário a organização da vida social e, conseqüentemente, a necessidade de gestão da produção coletiva; por fim, indissociável ao cerne da cidade, está sua existência política. A estrutura não mais *in natura*, reinventada no contexto urbano, é a arquitetura, fenômeno parêlho à escrita. Em outras palavras, ao passo que as construções urbanas (casas, ruas, templos, etc) carregam a história de seus construtores, elas também vão inserindo na conjuntura sua própria história traçada através das experiências nesses espaços – por exemplo, as ruínas nas montanhas de Machu Pichu revelam a biografia de uma cidade; a rede de signos contida em Ouro Preto é capaz de revelar sua própria história.

Outra característica crucial da cidade é a coletividade, ou seja, cada ser sozinho é o fragmento de um conjunto, parte de um coletivo. Tal ponto atrai a necessidade de uma gestão dessa *massa*, que é constituída por uma autoridade político-administrativa (ou o conjunto de seu representante). A divisão do trabalho produz e repõe uma hierarquia que se expressa em termos espaciais; a origem da cidade, portanto, se confunde com a origem do binômio *diferenciação social/centralização do poder*. Nesse sentido, está pressuposta a relação entre *morador da cidade/poder urbano*, mesmo que em muitos casos a participação seja apenas a submissão às regras e regulamentos.

Os grupos minoritários refletem uma das maneiras de resposta às contradições da sociedade. Considerados marginais urbanos, que

frequentemente são vistos pelo Estado como criminosos, se encontram impossibilitados de integração no estrato social onde estão inseridos porque são vistos como perturbadores da ordem institucional. Geralmente tais grupos evidenciam-se na dicotomia entre capital e trabalho, fator que consolidou (e ainda consolida) o capitalismo industrial nas relações de produção; e, portanto, “tendem a se tornar endêmicas quando se considera a dualidade entre emprego-integração e desemprego-desintegração”¹⁶.

Aqui é importante apontar que o ambiente industrial e urbano apresenta-se diferente do rural. Se o rural pressupõe arranjos de pessoas vivendo de maneira mais isolada, o urbano se faz com as associações. As relações sociais conectam-se entre si permitindo entender a tessitura de uma sociedade urbana; a modernidade permitiu novos espaços de sociabilidade conectando pessoas cujos objetivos são distintos. A partir daí, a sociedade pode ser entendida como um grupo autônomo de pessoas que ocupam qualquer espaço em conjunto e, portanto, que constituem uma cultura comum.

Alguns intelectuais, desde o século XIX, se ocuparam em definir a sociedade e, conseqüentemente, sua relação com as pessoas que a compõem, os indivíduos. Para Karl Marx as pessoas devem ser vistas vinculadas ao seu contexto e situação social, já que são esses elementos a alterar seu meio, construindo o ambiente social e se construindo através deste. Para Émile Durkheim a sociedade prevalece sobre a pessoa, já que dispõe de regras, normas, costumes e leis que asseguram a perpetuação de seus integrantes; essas jurisdições pairam independente de quem compõe tal coletividade, desta maneira forma-se a consciência coletiva que dá o sentido de integração aos membros da sociedade. Se, de um lado, Marx vê a contradição e o conflito como elementos essenciais da sociedade, por outro Durkheim prioriza a coesão e a integração.

Max Weber defende a ideia de as motivações particulares determinarem as ações do indivíduo que compõe o tecido social; assim, a sociedade não está acima das pessoas, sendo, antes, o conjunto de ações relacionando-se reciprocamente. A ação social é entendida como ato de se comunicar com o “outro” – entendido como seu par ou diverso coletivo. Deste modo, o dinheiro funciona na sociedade como um elemento de intercâmbio, pressupondo um processo de trocas, operação orientada pelas expectativas equilibradas de que as pessoas envolvidas

¹⁶ Stephanie SILVA; RIBEIRO, 2014. Cf. BERLINCK, 1976.

estejam dispostas a aceitar tal permuta. É sabido que o projeto moderno ganhou corpo com as Revoluções Industriais e seus desdobramentos, tais como as noções de classes sociais, sociedade e indivíduo. Outra característica cabal para a modernidade foi sua atração sedutora com o desenvolvimento do capitalismo.

Vários intelectuais definem a sociedade contemporânea como sendo uma sociedade de consumo. Zygmunt Bauman (*Vida para o consumo*, 2008) defende que a subjetividade do consumidor manifesta características do eterno ato de consumir, seja produtos ou não-produtos; nessa lógica, pessoas podem ser consumidas, espaços podem ser consumidos, tempo pode ser consumido, sentimentos podem ser consumidos, *lifestyle* pode ser consumido, informação pode ser consumida, e assim por diante. O ato de consumir se estabelece como um tipo de arranjo social, resultado de anseios intrínsecos ao ser atualíssimo. A vasta gama de ofertas gera o encanto, cuja finalidade superior é despertar a ânsia pelo consumo ágil e infinito; desta maneira, se instaura a dinâmica do *ter*, ao invés do *ser*; nota-se que, atualmente, o maior pavor seria: ao escolher algo, inevitavelmente aniquilam-se todas as outras possibilidades.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky entende o consumo como um dos resultados inevitáveis dos anseios modernos: “Na realidade, são antes de tudo o consumo de massa e os valores que ele veicula (cultura hedonista e psicologista) os responsáveis pela passagem da modernidade à pós-modernidade” (2004, p. 23). Segundo ele, há uma caracterização da lógica do consumo, do hiperconsumo, da mercantilização desenfreada que gera uma inquietação de espírito entre as pessoas. Entretanto, este consumo próprio das décadas finais do século passado é diverso daquele clássico, sendo que no mais recente o ato está intimamente ligado às satisfações individuais, está buscando superar prazeres centrados na satisfação pessoal sem importar-se com os anseios coletivos. O hiperconsumo absorve e integra parcelas da vida social, funcionando através das confrontações simbólicas. Hiperconsumir é a incessante busca pelo prazer, antes da rivalidade com o outro; é a procura pela satisfação, antes da exibição de um *status* (LIPOVETSKY, 2004, p. 25). Partindo dessa premissa, Lipovetsky enxerga a sociedade como sendo uma sociedade-moda, cujos princípios são os mesmos aplicados ao universo do vestuário. As marcas apresentam estruturas imagéticas que tem efeitos de persuasão entre os consumidores desorientados (ou com poucas referências estruturantes). É o “momento

em que a comercialização dos modos de vida não mais encontra resistências estruturais, culturais nem ideológicas” (2004, p. 31). Pessoas identificam nos signos de marcas referências às quais podem se acoplar com sua própria imagem individual. Aquilo que é valorizado pode ser facilmente substituído. A publicidade do produto dita somente uma palavra de ordem, “luxo”, já que sua representação baseia-se em elementos que contêm qualidade e apresentam a justificativa de que o ato de viver deve ser feito da melhor maneira possível.

As mídias frequentemente alimentam essas estruturas de consumo. Os discursos veiculados afirmam – e reafirmam – que há necessidade de consumir, sobretudo, o que é avaliado como melhor. E isso deve acontecer independente das consequências: se causarem perdas para quem consome, o prazer adquirido equilibra o ônus; se for danoso para uma coletividade, aplica-se a mesma justificativa. Dentro da sociedade-luxo, geralmente, quem pretende superar um sentimento desconfortável planeja viagens, vai às compras (ou procura algo similar), absolvendo-se com o pensamento: “Talvez isso me faça bem!”. Uma vez que o todo se apresenta diverso do idealizado, busca-se por satisfações fragmentadas; são estes pequenos elementos unidos que atribuem momentos de prazer e, ilusoriamente, substituem uma trajetória intensa pela satisfação profunda. O anseio por mudanças é excitante, ativa sensações de prazer, apresenta-se legítimo e ininterrupto. Diferentemente de outrora, quem vive o tempo atual tende a desvalorizar aquelas pessoas que não mudam de cidade, que não mudam de trabalho ou, ainda, aquelas que permanecem com os mesmos pares. Entretanto o sofrimento faz parte da vida e não pode ser ignorado. Para Lipovetsky, o maior enfrentamento pós-moderno é reatribuir lugar para a sofreguidão.

De acordo com Jean Baudrillard o que se consome já não são coisas, mas somente signos. Ou seja, o signo e a mercadoria se mesclam incorporando uma gama vasta de associações imaginárias e simbólicas. Desta maneira o produto torna-se atraente. Atualmente, consumir seria optar mais pelo valor atribuído ao produto do que por sua funcionalidade. Baudrillard destaca que o objeto encerra em si signos indiferentes, os quais despertam no consumidor uma curiosidade. Este desejo de desvendar define uma *práxis do consumo*, a qual estabelece relações entre a pessoa e o objeto. Uma vez despertada a curiosidade, todo discurso em torno do objeto tende a incitar o início de uma trilha em busca da felicidade que “somente aquele produto” oferece. “Mas, que felicidade é esta, que assedia com tanta força ideológica a

civilização moderna?” (BAUDRILLARD, 2008, p. 49). Esta felicidade pode ser entendida como conforto, estar inserida em um todo social, ou ainda igualdade – uma vez que toda sociedade é fragmentada, calcada na diferenciação, na discriminação, no desequilíbrio de distribuição das riquezas e estruturas sociais, etc. Baudrillard afirma, ainda, que “na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos [...] é o corpo” (2008, p. 168). Ele opera como capital e *locus* onde se podem investir os mais diversos signos. O corpo apresenta-se como imagem de um *gadget*, cheio de quinquilharias (visíveis ou não). Nesse sentido, a sexualidade e a beleza é quem orienta o consumo do corpo; e o caminho inverso também ocorre, isto é, para um objeto conotar mais significados, automaticamente, lhe são atribuídos elementos de sexualização. Portanto, o que se consome na pós-modernidade (e, quiçá, ainda na sociedade atualíssima) não é o objeto em si, em seu valor de uso¹⁷ (tampouco as relações são estabelecidas em seu valor de troca¹⁸), mas sim, consomem-se os signos que estes evocam, distinguindo-os uns dos outros. Ao invés de produtos, consumir signos permite refletir em referências ideais de *status*.

A sociedade pós-moderna é composta por pessoas que consomem ilusões. As mercadorias estão carregadas de ilusão efetivamente real. É por este motivo que há o rebaixamento de valor de uso dos produtos; o valor está corroído. Para Guy Debord “o processo de troca identificou-se com os usos possíveis, os sujeitou. O valor de troca, *condottiere* do valor de uso, acaba guerreando por conta própria” (1997, p. 33 – grifos no original).

¹⁷ “Valor de uso” é um conceito exposto por Karl Marx em *O Capital*. Resumidamente, a expressão expõe que a utilidade atribuída às coisas, embasada pelas suas qualidades físicas, determina este valor. Estabelece uma relação qualitativa da mercadoria.

¹⁸ “Valor de troca” também é um conceito exposto na mesma obra. O valor de troca é medido pelo tempo de trabalho socialmente desprendido para produzir a mercadoria; a capacidade de mensurar este valor que torna possível a permuta entre os produtos – de maneira que as partes envolvidas no processo sintam que houve um equilíbrio de interesses. É diferente pensar que o valor de troca pode ser medido pela atribuição de um preço, o custo em dinheiro é uma maneira através da qual ele é medido em uma escala reconhecida socialmente (unidade monetária); em termos absolutos, o valor de troca pode ser medido através da quantidade média de horas de trabalho necessárias para produção da mercadoria.

Sobre esta desvalorização e/ou morte do sentido atribuído ao valor na sociedade pós-moderna, Gianni Vattimo declara que o valor de qualquer coisa vem sendo substituído pelo seu valor de troca e, portanto, “o nihilismo é, assim, a redução do ser a valor de troca” (1996, p. 5). Desta maneira, o mundo pós-moderno cuja realização encontra-se turva, não caminha em direção ao imaginário estabelecendo outros valores diversos daqueles modernos, mas dirige-se, sobretudo, para a mobilidade do simbólico. Quando o valor é movido para seu campo simbólico, ele se insere dentro de um jogo estrutural, tal qual situa Baudrillard sobre o “Valor referencial” (1996, p. 18). Assim, os signos se intercambiam sem nenhuma troca para com o real. Por este motivo ele defende a pós-modernidade como sendo o tempo dos simulacros e das simulações. É o momento em que termos contraditórios ou dialeticamente opostos obtêm a capacidade de comutabilidade: “do belo e do feio na moda, da esquerda e da direita na política, do verdadeiro e do falso em todas as mensagens da mídia, do útil e do inútil no nível dos objetos, da natureza e da cultura em todos os níveis da significação” (BAUDRILLARD, 1996, p. 18). Deste modo, o que envolve a pós-modernidade pressupõe uma crise não mais da produção, mas sim da reprodução, isto é, uma crise dos signos, das representações, da percepção de significado contido nos elementos.

Enquanto vários teóricos entendem a pós-modernidade e o pós-modernismo ocorrendo em meados do século XX – e, ainda, outros defendem que estas concepções nunca existiram –, Baudrillard, entendendo tais conceitos por meio da teoria dos simulacros, situa-os paralelamente às mutações da lei do valor. Ele destaca que: a *contrafação* é o esquema dominante da época clássica, da Renascença à Revolução Industrial; a *produção* é percebida durante a era industrial; e a *simulação*, regida pelo código, domina o tempo presente (ou seja, décadas finais do século XX, uma vez que esta produção intelectual é datada da década de 1980). Paralelamente, ainda, a lei natural do valor expõe o simulacro de primeira ordem; o de segunda ordem opera sobre a lei de mercado do valor; e sobre a lei estrutural do valor atua o simulacro de terceira ordem (BAUDRILLARD, 1996, p. 66).

A Renascença é por excelência a era do teatro, ou seja, momento em que a representação é entendida como possibilidade de destaque. O falso surge como natural no drama. Sendo que o simulacro de primeira ordem não tem finalidade de abolir a diferença, portanto, somente supõe a alteração do simulacro e do real (estaria mais próximo de analogias com o ser humano). A máquina ou o robô, equivalente da pessoa

humana em um processo operacional, por não interrogar as aparências e destacando-se em sua eficácia, permite a percepção do simulacro de segunda ordem; é algo sem semelhança ou dessemelhante. Já os simulacros de terceira ordem não apresentam contrafação do original (como autômatos), tampouco se caracterizariam através de resultados perfeitamente seriados (funções dos robôs), são signos sem tradição, indefinidos uns dos outros, onde o que sobressai são os “modelos” a seguir, maneira como todas as modulações operam.

Os signos desreferencializados apresentam códigos internos que passeiam na busca de atribuir-lhes valor. A dinâmica é semelhante ao desfile de moda, onde cada elemento que compõe o todo apresenta seu molde específico, sua importância individual e coletiva, envolve seus expectadores, etc. Na busca incessante daquilo que é desconhecido, tanto a moda quanto os signos apresentam olhares retrospectivos do mundo, neles coabitam antigo e moderno, escrita e reescrita, morte e ressurreição espectrais das formas. Quando um elemento deixa de ser referencial para ser um modelo reproduzido, este se insere e estabiliza no universo da moda; da mesma maneira operam os simulacros pós-modernos. Sob o signo da moda, a grande maioria das culturas atuais age como simulacros numa total promiscuidade (BAUDRILLARD, 1996, p. 112), ou seja, na tentativa de flerte entre si, os signos exalam sexualidade irrestrita, onde o tempo está descontínuo em ciclos emaranhados. Nesse sentido, a moda é espontaneamente contagiosa, envolve relações de paixões – ainda que paixões artificiais. O corpo se torna um elemento importante tanto para o universo da moda quanto para o sistema de signos. Nele podem ser inseridos códigos os quais, em associações com outros, permitem diversas leituras. As particularidades atribuídas a ele moldam-no, compartimentando-o, despedaçando-o, negando-o, organizando-o, etc.

2. UM ESPAÇO DE CONTAMINAÇÃO

No quadro das considerações anteriores, sobre algumas características do período em que se inserem e com o qual dialogam de perto as narrativas de Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli, cabe agora pontuar o conceito de “singularidade”. Nesse sentido, faz-se importante destacar alguns elementos – corpo, sexualidade, morte, entre outros – que vão culminar na ideia de singularidade que está na base deste trabalho. São dois, ainda, os pilares que sustentam este conceito: o primeiro diz respeito a seu termo opositivo, isto é, *pluralidade*, representada, sobretudo, pela sociedade; o segundo se relaciona com a *experiência*. A análise dessas imbricadas relações permitirá mapear melhor a rede referencial das produções literárias objeto desta pesquisa.

2.1 Epílogo moderno: os corpos e a morte

O corpo é um objeto passível de fetichização. No corpo cultuado são atribuídos valores artificiais, tais como a maquiagem, as intervenções plásticas, etc. Bem como várias peças de vestuário apresentam a finalidade estética de vitrificar o corpo: *collants*, cintas, meias, luvas, entre outras roupas coladas ao corpo. As relações que o corpo estabelece também são permeadas pelos signos, como o *strip-tease*, cuja execução lenta permite criar discursos cujo sentido é diferido; se não fosse sua estruturação de desnudar-se no vazio, apalpando-se a si mesmo, este ato não alcançaria seu objetivo erótico. Como afirma Baudrillard, “o fascínio do *strip-tease* como espetáculo viria, portanto, da iminência de descobrir, ou melhor, de procurar e nunca chegar a descobrir, ou, melhor ainda, de descobrir que não há nada” (BAUDRILLARD, 1996, p. 146).

O corpo pós-moderno não foge à regra de modelos a seguir: para a medicina, o corpo de referência é o *cadáver* (saúde); os sistemas econômicos e políticos pretendem o ideal-padrão do corpo que é o *robô* (buscando produtividade); e para o sistema de signos, a referência modelo do corpo é o *manequim* (cuja sexualidade está liberada). O corpo encanta; o corpo sexuado fascina. Inserido na dinâmica de utilidade, o exercício da sexualidade age como transgressão, como violência. Baudrillard declara que o corpo “liberado” é um corpo no qual a lei do interdito, que outrora censurava a sexualidade, tornara-se interiorizada (1996, p. 153). Todo interdito que permeia o corpo é

intrínseco. Deste modo ocorre a busca incessante da sua continuidade perdida. Continuidade perdida que é sentida quando da apreensão de que o ser humano é descontínuo; de que opera como um sentimento de nostalgia por algo que, na realidade, nunca foi vivido plenamente. Momento em que ocorrem “passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo” (1987, p. 13), conforme exemplifica o filósofo francês Georges Bataille. Por se tratar de seres descontínuos, por terem experiências vitais isoladamente (mesmo em coletividade, as vivências são únicas e particulares), devido ao caráter perecível, os seres humanos despertam esta nostalgia da continuidade perdida de maneira inconsciente. Para Bataille, é a continuidade perdida que define o erotismo:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 1987, p. 11 – grifos meus)

Este abismo é profundo e não há maneira de suprimi-lo; só é possível senti-lo, sua vertigem, seus efeitos. Ele é sublime, atrai, seduz, deslumbra. “Este abismo, num sentido, é a morte” (BATAILLE, 1987, p. 11).

O erotismo dos corpos guarda a descontinuidade individual. Se o corpo de outrem representa o objeto do desejo, a posse deste corpo não significa a morte, antes, sua busca é que implica a morte. E, conseqüentemente, a impossibilidade de posse evoca o desejo de morte (seja do amante, seja de si mesmo). É a continuidade possível percebida no ser amado a ser privilegiada; a fusão de dois seres descontínuos possibilitando uma continuidade outrora perdida. “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um *objeto do desejo*” (BATAILLE, 1987, p. 85 – grifos no original). O objeto do desejo é atravessado pelo erotismo, mas não o define. A analogia não é complexa: o novo ser formado pela união das células reprodutoras do par que o concebe, representa a continuidade de sua genitora e genitor

descontínuos; é este o ponto em que a pessoa torna-se ao mesmo tempo social e animal, humano e inumano, além de si mesmo e da morte. Salienta-se que, nessa construção de conceito, Bataille considera os fins reprodutivos em última instância; enquanto reflito sobre as etapas do processo, destaco a maneira pela qual o erotismo opera nos corpos.

O erotismo nasce como aspecto da vivência humana a partir do momento em que são compreendidas duas etapas: a morte e a sexualidade. Compreender a finitude da vida como algo inevitável e mudar o exercício da sexualidade de livre para envergonhado requer um posicionamento do ser humano. De maneira inconsciente (ou não), a atitude imposta foi estabelecer restrições relacionadas à produção de discursos destes estádios inerentes à vida, chamados de *interditos* (BATAILLE, 1987, p. 20). “O homem é um animal que permanece interdito diante da morte e da união sexual” (BATAILLE, 1987, p. 33). Uma vez que os interditos são estabelecidos, ultrapassar estes obstáculos de comunicação da experiência de morte e sexualidade é uma violação, entendido como *transgressão* (BATAILLE, 1987, p. 25).

O interdito é composto por discursos que permeiam seu objeto; ele não impede a ação, mas opera como privação do entendimento para um melhor exercício. Isto é, o interdito sobre a morte não impede que ela aconteça, mas intervém na maneira através da qual a pessoa entende as ações advindas da finitude da vida. Dar vazão aos limites impostos pelo interdito é o ato de transgredir. “Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita” (BATAILLE, 1987, p. 42). Além disso, Bataille defende que há uma relação inevitável entre o interdito e sua transgressão; relação de embate entre emoções de sentidos opostos. Já que o interdito não significa a abstenção, mas sua prática transgressora. E conclui destacando que se o interdito intimida, a transgressão encanta.

Uma das maneiras eficazes que as culturas encontraram para apoderar interditos é o trabalho. Cabem ao trabalho atividades exercidas com inúmeras finalidades, este ofício impõe naturalmente ao ser humano a condição de não exercer licenciosamente seus impulsos naturais, dentre eles o impulso sexual. Por considerar, assim, o trabalho, como sendo um aliado do interdito, ele edifica o racional, enquanto que a violência está relacionada ao natural. Violência buscando equilibrar-se com a razão. Através dos interditos, o mundo do trabalho exclui a violência – que, aqui, pode ser representada pela reprodução sexual e

pela morte. Simbolicamente, o trabalho exclui o que seria naturalmente humano impondo-lhe sua violência. Essa violência é negociada no salário, por exemplo. Assim como o interdito, o trabalho afasta do natural, a energia desprendida para a execução de uma tarefa causa menos ônus na coletividade do que a energia desprendida para uma tarefa natural. Qualquer pessoa fixada em algum lugar cuja finalidade seja exclusivamente desenvolver o trabalho torna-se pouco produtivo, ou seja, não passa de um espelho daquilo que a própria sociedade vive: seu princípio obstinado de realidade.

Ora, a relação de interação com o outro pode se efetivar com o ato sexual, em busca da continuidade perdida, ou, então, pelo fascínio entre o ser vivo e o cadáver. A morte, sendo uma das etapas da vivência humana, é inevitável; a imagem de um corpo morto semelhante ao corpo de quem o vê expõe seu destino. Sobretudo demonstra uma violência fatal imposta não somente ao seu par, mas a todo ser vivente. Entretanto, o cadáver assusta ao passo que seduz. Repele porque é dotado de toda violência imposta pela finitude da vida; atrai pois encerra em si o destino do qual não se pode fugir, já ultrapassou o medo evocado pelo desconhecido. Diante da morte, uma comunidade pode suscitar o sentimento de interdito devido à violência que ela porta. O interdito age no interior deste grupo que teve tal experiência, tal violência.

O horror à morte não se relaciona somente com a destruição do ser, mas com a ação que ocorre neste resultado, ou ainda, com o processo posterior deste limiar. O asco evocado pela morte pode iniciar-se ainda quando o ser vivente está se esvaindo e permanece na putrefação do corpo que devolve ao cadáver uma fermentação geral da vida. Ora, tal acepção é percebida quando os ossos já limpos não apresentam o caráter intolerável da decomposição, de que os vermes se nutrem. Morte e vida. Morte em vida; vida em morte. Eis a contradição do cadáver, este que, desde seu início do processo de morte, vem sendo marcado pelo *nada*, pela *ausência*.

Alguns relatos mitológicos colocam em parceria aquilo que é capaz de gerar vida e morte. Eros e Tânato. Sigmund Freud desenvolve sua teoria das pulsões destacando que enquanto Eros (pulsão sexual) se simpatiza pela preservação da vida, Tânato (pulsão de morte) levaria tudo à completa destruição. E ambas, vida e morte, agem em conjunto. Por exemplo, o ato de alimentar-se que pode ser entendido como atribuição da manutenção à vida, exige destruição do alimento para tal finalidade. Freud ainda destaca a tendência à destruição (de outrem ou de si mesmo), que pode denotar satisfação da libido. Baudrillard afirma

que é com Freud que se passa da morte filosófica, do drama da consciência, à morte pulsional, inscrita na ordem inconsciente (1996, p. 201). Ao passo que Bataille expõe morte e vida quase que em paralelo, sofrendo das mesmas aporias, Freud as insere de maneira antagônicas, permutando no mesmo ciclo. A simbologia da morte, expressa no corpo, é rejeitada. Cada vez mais é atribuído ao corpo morto um movimento centrífugo; aquilo que não exala vida é excluído definitivamente. Tem-se a impressão de que a morte é uma anomalia, uma delinquência. Em tempos em que signos operam no vácuo, em espaços desreferencializados, a morte é a protagonista utópica. Os próprios cemitérios mudaram sua forma de “mostrar” o corpo morto: lápides ocultas, cerimônias discretas, etc. “Se o cemitério não existe mais, é que as cidades modernas inteiras assumem essa forma: são cidades mortas e cidades de morte. E se a grande metrópole operacional é a forma rematada de toda uma cultura, então simplesmente a nossa é uma cultura de morte” (BAUDRILLARD, 1996, p. 173).

A violência das metrópoles apresenta-se de maneira ludibriosa, frequentemente seu protagonista é o azar e, infelizmente, o efeito é o medo. Observando-se a exposição das cidades, pode-se concluir que o receio é o alimento cotidiano: as casas já não apresentam suas fachadas, os muros são altíssimos, os barulhos frequentes são latidos de cães de guarda, os automóveis trafegam com seus vidros fechados etc. O resultado do amedrontamento é notável, ele faz definhar o corpo físico ou o aparato psíquico. Segundo Morais, “onde há medo há ameaças; e onde estão as ameaças está a violência” (1981, p. 16). Esta afirmação é o ponto de chegada e partida para se refletir sobre a violência no contexto urbano. Os pânico são infinitos: do crime que é equilibrado ao temor da segurança pública; do trânsito; de ser confundido com alguém procurado pelos policiais ou pelos bandidos; da instabilidade no local de trabalho; de sofrer um mal súbito de saúde; da comida (*I.tê-la*, ou em *2.consumi-la* fora de casa, estar mal cuidada ou contaminada); um dos mais ocultos é o pavor em potencial que o outro pode representar; entre outros temores. A violência é o efeito, não de um cálculo, mas, de estados sensíveis tais como a cólera, o terror, o desejo, etc.

As concepções que surgem na execução da violência dentro do contexto urbano encaminham-se para a percepção de morte latente nos indivíduos que sofrem tal ação. Basta lembrar que a figura espectral da violência urbana é o medo, este sentimento que se avizinha ao horror e à repugnância. Uma das maneiras de se entender a morte seria percebê-la

como uma forma na qual se perde a determinação do sujeito e do valor. Dentre todas as criaturas viventes, o ser humano tem consciência de sua descontinuidade, assim como é o único animal que faz do ato sexual uma possibilidade de prazer consciente – permitindo outra finalidade que não a de reproduzir-se. A percepção destes fatos produz na coletividade os tabus, que buscam submeter seus referentes às normas (as quais não precisam ser necessariamente proferidas, por isso são denominadas *interditos*); transgredir uma (ou mais) dessas leis permite ao indivíduo viver a experiência daquilo que é proibido na coletividade. Entretanto os movimentos de “busca da continuidade perdida” por meio da reprodução e “transgressão” dos interditos afastam o homem de sua condição ideal, aproximando-o da sua índole primitiva, animalesca, ou de seu estado por-vir, da ausência de vida. Por isso que, segundo Bataille, o erotismo inclina o ser humano a aproximar-se do animalesco ou da morte.

Inevitavelmente sexualidade e morte operam no arranjo social, como destaca Baudrillard:

Falar da morte faz rir, um riso crispado e obsceno. Falar de sexo não provoca sequer essa reação: o sexo é legal, só a morte é pornográfica. A sociedade, “liberando” a sexualidade, a substitui progressivamente pela morte na função de rito secreto e de interdito fundamental. Numa fase anterior, religiosa, a morte é revelada, reconhecida, e a sexualidade, interdita. É o contrário hoje. Mas todas as sociedades “históricas” organizam-se de todas as maneiras para dissociar sexo de morte e jogar a liberação de um contra o outro – o que é uma forma de neutralizar os dois. (BAUDRILLARD, 1996, p. 243)

A morte surge como um tabu da contemporaneidade: seja no âmbito da sua simbologia, seja na retórica. O recalçamento da morte está intimamente ligado à maneira como as gerações anteriores experimentaram essa etapa da vida humana: o século passado foi marcado por diversas guerras (destacam-se dentre elas duas mundiais e a Guerra Fria) e, portanto, a contiguidade da morte; a revolução industrial e a modernidade, caras ao século citado, exigiam o interdito da morte; entre outras características. Portanto, houve a necessidade da

sociedade produzir meios para se proteger das tragédias letais cotidianas, com a finalidade de estar livre para prosseguir suas tarefas. Podem-se observar três fenômenos diante do tratamento da morte na contemporaneidade: 1) o banimento da morte na sociedade ou sua ocultação – tudo ocorre como se a morte não existisse; 2) a minimização da vivência da morte com sua transferência dos lares para o hospital – a morte escondida; 3) a extinção do luto¹⁹.

Essa supressão da morte representa duplamente um estado de nada: uma vez que a morte é a etapa final da vida, seria a inexistência desta; e sua negação é negar juntamente o próprio processo vital. A representação da morte que se manifesta dentre os sentimentos humanos é a angústia. Se a angústia manifesta o nada²⁰, esse sentimento pode ser um dos caminhos para a experiência da morte na sua carência dentro da sociedade. Seguindo os preceitos de Michel Foucault:

Há, [...] e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2001, apud ALÓS, 2010, p. 69-70)

As *heterotopias*, como o autor as define, operam como um espaço onde a alteridade foi esquecida. Estes espaços apresentam múltiplas camadas e, desta maneira, podem representar algo que efetivamente não existiria no mesmo lugar onde se encontra seu referente. Ao se considerar a supressão da figura da morte em um estado de nada, a

¹⁹ Cf. ARIÉS, 2012.

²⁰ Cf. HEIDEGGER, 1973.

angústia abarca em um lugar outro tal vivência da mesma – por isso, tal sentimento seria a realização da utopia da morte.

Se nas sociedades, por um lado, houve um crescente processo de exclusão da morte nas suas experiências empíricas, por outro, também houve uma potencialização da angústia. A incerteza e a angústia são algumas das características contemporâneas; a predominância desses sentimentos se deve à dificuldade de prever, com certa margem de segurança, a amplitude e as consequências das ações tomadas pelo ser humano. Esses sentimentos tornam-se latentes porque o modo de vida é antagônico: os mesmos meios que nos trazem segurança e conforto (as inovações tecnológicas, por exemplo) podem danificar o meio-ambiente ou a saúde do usuário.

A pessoa desafia e tenta driblar a velhice e a morte; porém, sua principal característica é a consciência de sua finitude. Evidenciam-se alguns paradoxos. Mesmo havendo possibilidade de viver por mais tempo, em contrapartida, permanecer com pouca (ou nenhuma) qualidade de vida se torna um fardo. As ameaças à vida se tornam inimigos intransigentes, as doenças e a velhice tornaram-se maiores do que realmente são, além de serem combatidas de maneira sagaz; ao mesmo tempo, a morte é escancarada e transformada em episódio midiático, sendo mostrada em forma de espetáculo: corpos abandonados nas calçadas, jovens agredidos à paulada pelas ruas devido à intolerância, crianças jogadas pela janela ou abandonadas em latas de lixo, pessoas ateando fogo em moradores de rua ou representantes de outras minorias²¹. Dentro do cenário da sociedade contemporânea, a morte é o tabu espetacular que pode ser vivenciado pela angústia.

2.2 Vivências comuns

As dinâmicas e as transformações sucedidas a partir da segunda metade do século XX também abriram espaço para a rediscussão de um conceito fundamental, abordado por vários filósofos contemporâneos: o do viver em comum, o de *comunidade*. Walter Benjamin destaca que a modernidade seria marcada pelo uso do vidro, cujas propriedades são ser duro, liso, frio e sóbrio, material onde nada se fixa; as coisas de vidro não tem aura, além de que sua faculdade de transparência o torna inimigo do mistério e da propriedade (1987, p. 117-8). Ora, se na modernidade havia o vidro para estabelecer a rigidez, na pós-

²¹ Cf. BADIOU, 2007.

modernidade este se quebrou: tudo se tornou fluido, já não se define mais a cultura e a tradição porque estas se encontram em espaços disformes; nas grandes cidades as pessoas misturam-se como líquidos, e a falta de consciência dessa situação gera a angústia nos cidadãos da metrópole. Os conceitos que atravessam a ideia de corpo, de sexualidade, de erotismo, de morte, expostos anteriormente, ao se fundirem com a ideia de comunidade própria das décadas finais do século passado, confluem para um fator singular: a experiência marcada, sobretudo, pelo vírus HIV e pela aids.

As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas por essa pandemia, que hoje, apesar de ainda não ter sido vencida, já vislumbramos quase com um olhar “arqueológico”. Pareceu, na época, um castigo que interrompia uma rebeldia desenfreada. Inevitavelmente o vírus tocou quem viveu nesse período: seja por algum familiar que o tenha contraído; seja porque algum amigo (ou amiga) tenha se contaminado – e disto puderam surgir duas cumplicidades, a ternura fraternal para quem vivia com o vírus ou a dedicação cuidadosa e companheira junto a um leito de hospital para quem desenvolvera a doença; ou, ainda, quando a própria pessoa recebia o diagnóstico.

Caio e Tondelli viveram a experiência traumática do HIV e da aids, e traços característicos deste tema surgem em suas obras. No período de sua produção, a veiculação deste tema auxilia na visibilidade e proporciona diversas perspectivas diante de um tema tabu que envolve corpo, sexualidade e morte. De maneira velada ou de modo escancarado, em seus textos, os autores representam o vírus e a doença tal qual realmente é, sem mistificação. Por isso, além de suscitar reflexões, contribuem para o afastamento da criação e proliferação de discursos equivocados.

A literatura serve como espaço virtual onde interesses e perspectivas sociais podem interagir e se entrecostar. A representação, nesse espaço simbólico, serve também como lugar para o *outro*, excluído de espaços não-virtuais onde seu ingresso e/ou permanência é vetado devido a diversos fatores (condição socioeconômica, nível de escolaridade, marcas étnico-culturais, condição sorológica etc). A representação literária, portanto, ante a hegemonia, possibilita a inserção do discurso do *outro* – sua voz – com a finalidade de produzir uma interação entre as variadas perspectivas.

Discorrer sobre um tema que envolve tantos tabus garante visibilidade, movimenta ideais alucinados, permite o *devoir*. Gilles

Deleuze e Félix Guattari definem justamente o devir como possibilidade de movimento, contato cuja finalidade é a compreensão dos infortúnios das minorias. Entretanto a aliança que proporciona os devires é própria dos indivíduos excepcionais (1997, p. 21). O indivíduo excepcional destacado na coletividade é singular devido às suas vivências. Esta pessoa ocupa o protagonismo de seu próprio discurso. Ao compartilhar sua experiência única com outras pessoas, lhes toca, lhes movimenta, lhes contagia. Reflito sobre uma das definições de *devir* propostas pelos filósofos franceses:

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de copresença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 55 – grifos no original)

Exposto dessa maneira é possível observar o modo como a experiência singular dos autores contribui para a resistência. Enquanto os interditos impõem tabus, a experiência transgredir estes interditos. A contribuição acerca deste tema do HIV/aids não é uma obrigatoriedade dos autores: eles discorrem acerca disto porque se sentem a vontade para fazê-lo. Deste modo, imperceptivelmente, quem os lê também pode se contaminar, no sentido de carregar reflexões e devires. O espaço literário é somente mais um dos espaços onde ocorre o viver em comum. Um espaço onde ocorre a contaminação, o contágio, onde cada qual é

tocado pelo outro por meio do contato, assim pode ser definida uma comunidade. Vários filósofos definem o ser com o termo “haver”; partindo disso, Jean-Luc Nancy entende que o ser humano é definido pela sua capacidade de sociabilidade, localizando-o em um espaço com outros seres (NANCY *apud* Raquel PAIVA, 2007, p. 30). E a partilha de experiências entre os seres comunitários definem tanto a comunidade quanto quem a habita – uma lógica da experiência. Sendo um ser social, o ser humano é tudo aquilo em que ele pode se dividir e que pode tocar em seus pares, bem como ser tocado por eles. Em outras palavras, o ser é aquilo em que todos nos dividimos, porém, em seus aspectos isolados, a todo instante criando e vivendo eventos localizados em um tempo e espaço (Raquel PAIVA, 2007, p. 37). Explica Nancy:

A totalidade orgânica é a totalidade em que se pensa a articulação recíproca das partes sob a lei geral de uma instrumentalização cuja cooperação produz e sustenta o todo enquanto forma e razão final do conjunto (é ao menos o que desde Kant se pensa como o “organismo”: não é certo que um corpo vivo se pense apenas sob esse modelo). A totalidade orgânica da operação como meio e da obra como fim. Mas a totalidade da comunidade – entendo por isso: da comunidade que resiste a sua própria colocação em obra – é um todo de singularidades articuladas. (NANCY, 2003, p. 188)

A ontologia proposta por Nancy é baseada na localização, uma ontologia dos corpos que se tocam, que se *des-locam*. Neste espaço de convívio comum os seres se expõem, ao passo que se enxergam; tocam o outro sem perceber que, na realidade, estão tocando a si mesmos, já que o toque nunca é uma via de mão única. Afinal, para que serve uma comunidade? Apenas para que não nasçamos e morramos solitários?

A peça dramatúrgica infantil de Caio Fernando Abreu, *A comunidade do arco-íris*²², põe em cena várias personagens que, inicialmente, não viveriam em harmonia: Sereia, Bruxa de pano, Mágico, Músico, Soldado, Bailarina, Macacos, entre outros. Através do contato entre eles que ocorre a consolidação de uma comunidade, onde

²² Cf. ABREU, 2009. A peça foi encenada pela primeira vez nos palcos de Porto Alegre no ano de 1979, com direção de Suzana Saldanha.

aquilo que aparentemente seria diverso encontra condições harmônicas de convívio. O toque de um para com o outro molda as personagens, é por esse motivo que o desfecho apresenta uma nova possibilidade para os macaquinhos, que roubaram objetos de outras personagens. Com o toque entre as *personas* que compõem esta comunidade, os macaquinhos perceberam a importância de cada integrante na sustentação dessa comunidade; e, por fim, eles devolvem para seus respectivos donos aquilo que haviam furtado.

Da maneira como Nancy expõe suas ideias, a comunidade tem a capacidade de pôr em comunicação seus integrantes a partir de uma experiência comum (ser-em-comum). Já Maurice Blanchot a compreende como espaço de conflitos, espaço onde o dissenso surge e, ao invés de completar os seres que a compõem, essa comunidade reforça a distância entre eles:

O ser procura não ser reconhecido, mas contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro, que o contesta e, às vezes, o nega, a fim de que ele exista somente nessa privação, que o torna consciente (é a origem da sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse* ou, se o queremos, como indivíduo separado. (BLANCHOT *apud* YAMAMOTO, 2013, p. 65 – grifos no original)

O sujeito emerge das diferenças propostas pela comunidade. Entretanto, quer ser reconhecido em sua individualidade para afirmar (e reafirmar) sua condição de sujeito.

Pensar que o tecido social abarca diversas singularidades compondo sua pluralidade é um conceito próximo do que pensa Giorgio Agamben. Para o filósofo italiano a comunidade ideal ainda não foi atingida – e pode estar distante disso. Por este motivo é chamada de *Comunidade que vem* (AGAMBEN, 1993). Agamben está longe de vislumbrar o alcance desse convívio interpessoal, o tecido exposto por ele é impolítico, apresenta entraves nas suas operações básicas. A coletividade íntegra exigida pela comunidade é alcançada pela união de singularidades quaisquer; quem habita é uma pessoa qualquer²³. A

²³ “O ser que vem é o ser qualquer” (AGAMBEN, 1993, p. 11). Definido pelo adjetivo latino *quodlibet*, o ser de que fala Agamben é assim determinado: qual-

ausência de líder, de quem assuma o poder, sentimento de não-pertencimento, é isso que sobressai da comunidade composta por seres quaisquer. Por ser uma comunidade impolítica, apresenta alusões ao sagrado, termo tão ambivalente quanto o termo morte. Ora em paralelo, ora inerentes, morte e comunidade apresentam dois polos aparentemente opostos: ao passo que atraem e enfeitam, repelem e aterrorizam. Duas faces da mesma moeda. Observando esta ambivalência Agamben afirma que *sacer* refere-se ao indivíduo “que foi excluído do mundo dos homens e que, mesmo não podendo ser sacrificado, é lícito matar sem cometer homicídio” (AGAMBEN, 1993, p. 68).

Estar em comunidade é estar uns-com-os-outros com a finalidade de constituir-se enquanto ser vivente. É a violência imposta pela coletividade, sem a qual cada pessoa não se compreende singular. Só é possível perceber a diferença entre os seres porque há um tecido igual. Ser/estar em comunidade é experiência; experiência de morte dilaceradora. Aniquilação latente através do toque com pares, diante dos quais sobressai a impotência de cada um. Inevitavelmente, a comunidade é composta por “objetos-vítimas”, permitindo a cada integrante permanecer ou batalhar para não ficar nesta condição.

Enquanto fenômeno social contemporâneo, a pós-modernidade deu vazão a comportamentos de uma comunidade que ainda ecoam. Por isso, o termo contemporâneo pode ser entendido como uma peripécia do pensamento no interior da fratura, ou ainda, um olhar insistente lançado sobre o abismo. A comunidade que molda seres contemporâneos é calcada em abismos. O contemporâneo é definido pelo filósofo italiano como elemento desconexo, excêntrico, em desacordo com o seu tempo, problematizando o seu uso convencional, isto é, para além de um sinônimo de momento presente: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

O ser contemporâneo surpreende-se com sua singularidade, pois detém a capacidade de estruturar-se enquanto tal em cada uma de suas vivências. Entretanto, também é plural porque corresponde às diversificações da existência singular. A singularidade do ser é a sua pluralidade, já que não é possível, de fato, haver uma singularidade sem muitas singularidades. Ser é a singularidade plural da existência, que encerra seu sentido em si mesma e deste modo. A vivência pós-moderna

quer; ser-quer, apresentando desejos, querências; ser-tal-qual-é, tomado independente de suas propriedades determinadas socialmente.

alcança sentido localizando sua finalidade em diversos pontos, isto é, de maneira plural estabelece singularidades. Uma existência única, a qual é baseada na coexistência de várias. Desse modo, é que a singularidade é hermenêutica, age no *outro* no mesmo instante em que age no *eu*. Está mais próxima de diálogo que de monólogo. A comunicação, a vinculação com o outro não é opção, opera como condição *sine qua non* para o entendimento de sua própria vivência. Caso fosse possível eliminar tal diferença, restariam somente os abismos; a morte da diversidade e das singularidades em favor de um coletivo homogêneo. A *singularidade qualquer* de que fala Agamben surge nas pessoas sem identidade e sem essência, ou melhor, desprovidas de identidades e essências atribuídas a elas (nacional, étnica, religiosa, política, entre outras). É uma singularidade atribuída ao ser cuja vida é lançada ao abismo, cujas forças exteriores não exercem nele fundamentações, cujas forças exteriores não exijam pertencimento representável. É o ser que se sente confortável vivendo no “limite” entre estar incumbido de exigências sociais e optar por não definir-se por elas. Assim determinado, o ser singular é aquele que se encontra no exato momento do lançar-se ao abismo, despreendendo-se de suas prerrogativas que causam sensação de segurança para, partindo do “nada”, poder ser “qualquer”. Neste movimento de atirar-se ao abismo, ao nada, o ser deixa de estar definido pelos discursos que o compõem. Ou seja, a pessoa passa a ser exatamente o que é, diferentemente daquilo que queira que ela seja. Como afirma Agamben:

A coisa do pensamento não é a identidade, mas a *própria* coisa. Esta não é uma outra coisa, na qual se transcendeu a coisa, mas também não é simplesmente a mesma coisa. A coisa é aqui transcendida em direção a ela *própria*, em direção ao seu ser tal qual é. (AGAMBEN, 1993, p. 77 – grifos no original)

A singularidade quer ser livre; a linguagem pode ter uma função limitadora, já que as palavras são definidoras. Nesse sentido, a singularidade anseia caminhar de mãos dadas com a morte para ultrapassar seus limites.

2.3 Vivências IN comuns ou mais um espaço de contaminação

Ambas as narrativas que fazem parte deste *corpus* se passam durante as décadas finais do século passado e em contexto urbano. Enquanto as personagens de Caio Fernando Abreu optam por saírem de seu espaço íntimo e partem para a metrópole paulistana, diversos espaços urbanos europeus cooperam para o cenário onde se desenvolve a trama de Pier Vittorio Tondelli. A cidade é pensada como um espaço onde ocorrem tanto as interações quanto seus descentramentos. Uma pessoa em contato com a outra se desloca, ambas são colocadas em movimento, ambas contaminam-se uma a outra.

Entretanto, neste ponto, destaco outra contaminação que intersecciona tanto os enredos quanto os autores, a contaminação pelo vírus da imunodeficiência humana. O vírus HIV é causador da doença epidêmica aids. No Brasil, a doença como tema apareceu em 1987, no romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, de Herbert Daniel (BESSA, 1997, p. 78). Antes disso, no ano de 1983, foram publicados dois textos importantes sobre o tema: a novela “Pela Noite”, que, segundo Marcelo Secron Bessa, é o primeiro texto literário brasileiro cujo eixo temático é a aids, publicada no ano em que, coincidentemente, foi diagnosticado o primeiro caso da doença no Brasil; e o ensaio de Herbert Daniel, em coautoria com Leila Mícolis, no anexo intitulado “A síndrome do preconceito”, do livro *Jacarés e lobisomens* (BESSA, 1997, p. 78).

Caio é um dos autores que prefere utilizar a elipse e a alusão como recursos para a abordagem literária do tema da epidemia de HIV/aids, criando, assim, novas formas de representação e recepção. Na novela, a palavra aids é referida apenas duas vezes – aparentemente de forma corriqueira e descompromissada. A *maneira* de tematizar tal síndrome é o que se torna relevante. Entremeadado ao enredo aparece o discurso sobre a aids, o qual tenta desmistificar a ideia de que a epidemia tem um personagem principal, mostrando que as divisões de comportamento e identificação sexuais, com fronteiras supostamente rígidas e estáveis, são mais frágeis do que se pensa.

Caio e Tondelli faleceram em consequência de complicações com a doença. O brasileiro optou por relatar para seus amigos e familiares sua trajetória de saúde por meio de cartas, bem como expor por meio das crônicas (as famosas *Cartas para além do muro*) a mesma situação para quem lia sua coluna jornalística; chegou a declarar que não poderia ter outra morte, que a aids era sua cara (MORICONI, 2002, p. 313). Se por um lado, o escritor brasileiro escolheu falar abertamente sobre sua

condição, Tondelli não deixou de lutar contra a doença por outros meios, decidindo manter a discrição até o final de sua vida e ficando rodeado de poucos amigos por escolha própria. Thomas, um dos protagonistas de *Camere separate*, falece no final do primeiro capítulo assaltado por uma doença incurável e silenciosa que o consome até a morte; nos seus últimos dias sua família não está presente, somente seu companheiro Leo o conforta. Certamente que este fato ficcional não é somente uma coincidência. Alguns críticos corroboram o caráter metabiográfico presente nesta obra, classificando-a como um “romance de partida”, onde o protagonista encara a morte sob vários aspectos. Leo representaria o *alter-ego* de Pier Vittorio Tondelli, podendo ser na ficção o escritor idealizado – também há pontos de contato entre a família representada no segundo capítulo e a família do autor.

“Pela Noite” e *Camere Separate*, cada qual inserida em sua cultura, são de qualquer forma, duas narrativas pioneiras sobre o tema da aids. Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli foram autores gays que viveram com o vírus HIV e, cada qual, contribuindo para uma nova propagação dos discursos (ressemantizados) em torno da epidemia. Segundo Sciltian Gastaldi, *Camere Separate* é o único exemplo na literatura italiana de uma narrativa que comporta esse tema; a doença é percebida segundo a descrição de seu quadro clínico característico da época, passando da pessoa que vive com o vírus até seu falecimento devido às complicações da doença. Gastaldi ressalta ainda a dúvida que pairava sobre a pessoa que vivia com o vírus nos anos 1989 na Itália, entre declarar ou calar sua condição sorológica – assim como foi em vários lugares do mundo; sendo que um das primeiras atitudes do Ministério da Saúde italiano ocorreu no ano de 1988 (No Reino Unido, ocorreu em 1986, cinco anos após o primeiro caso diagnosticado no mundo).

O vírus HIV e, conseqüentemente, a doença aids são elementos que despertam medo. Medo porque foi (e, por vezes, ainda é) prenúncio de morte. Nós, seres humanos, temos a tendência natural de fugir da morte. Entretanto, como ressalta João Silvério Trevisan, toda dor tem um lado iluminado e “o vírus HIV tem um lado de bênção” (2004, p. 516). As vidas e estas obras destacam isso, ou seja, a *posithividade* da vida ante o prenúncio de morte. Trevisan ainda destaca que “antes de mais nada, o nosso vírus (ah, sim, ele nos pertence a todos, gostemos ou não) fez vir à tona uma série de valores que estavam sendo esquecidos pelos tempos modernos” (2004, p. 516). No tempo presente, a morte apresenta-se envolvida em um clima de anestesia: chora-se baixo,

busca-se viver por pouco tempo o luto, silenciosamente, fugindo da dor. Essa anestesia só nos impõe o despreparo para a morte, porque “viver só é deslumbrantemente bom desde que se trate de uma vida vivida deslumbrantemente bem” (2004, p. 516). Os valores mudam quando a situação que se apresenta é de morte anunciada – mudam ou retornam?

Descobrimos que na verdade estamos todos infectados pelo vírus da vida – ou melhor, da morte, o que dá no mesmo, considerando que vida e morte são duas faces de uma mesa moeda. Só diante da morte a vida adquire seu matiz real. Os encontros são o que são, a comida é aquela, o prazer é aquele – porque finitos e únicos. Cada pequena coisa adquire sua totalidade. (TREVISAN, 2004, p. 517)

É exatamente isso que Caio, Tondelli, Pérsio, Santiago, Leo, Thomas²⁴ – e tantas outras pessoas – fazem, se sentem infectados pelo vírus da vida, sentem cada pequena coisa em sua totalidade. A peste impõe a todos que vivem e convivem com ela exatamente o mesmo que o *colo da manhã* fez com Pérsio e Santiago: estreitou as relações interpessoais.

2.4 Ser Singular

Um dos maiores contrassensos ocorre quando são expostas duas lógicas: uma que incita a autonomia da pessoa e, outra, que instiga à dependência. Existem múltiplos elementos que se mesclam na tentativa de formar algo absoluto; cada substância sozinha é completa, mas não detém a capacidade de representar o todo. A fragmentação ilude sobre a percepção do todo. Tudo o que há existe porque está inserido em um sistema complexo e funcional, onde cada coisa única contribui para a formação de uma pluralidade tida como algo supremo. O singular escapa, foge; emerge como não aplicável conforme as convenções regulares. Mais ainda, só é possível perceber o devir singular quando relacionado ao geral, ao plural, ao total. Por exemplo, o que torna uma pintura singular? Poderia ser sua capacidade de diferenciar-se, destacar-se, de todas as demais, embora ainda apresente características cabais

²⁴ Pérsio e Santiago são os protagonistas da narrativa brasileira e Leo e Thomas, da italiana.

para ser classificada naquela categoria. Assim ocorre no campo da literatura, isto é, dentro da arena de vozes, no meio da polifonia, uma enunciação apresenta unicidade, um discurso ganha vida por ser particular, uma entonação comunica de maneira exclusiva.

Singularidade não é uma diferença individual (ou seu conjunto de propriedades), como é o caso das ciências descritivas e catalográficas. A singularidade se inclina para o movimento de fuga da totalidade. Associa-se mais às consequências de relações intersubjetivas. É uma condição, a qual pode ser entendida como espaço de eterno movimento, ambiente propício para ocorrer infinitas diferenciações e espelhamentos entre o singular e o plural. Não é resultado, pois é um infinito processo, um jogo caracterizado por conflitos.

O cerne do termo “singularidade” é a capacidade de assinalar fenômenos tão extremos que suas descrições são impossíveis. Para Agamben (1993) a singularidade não implica em ter uma (ou várias) propriedade, ao contrário, é a maneira através da qual são excluídas as conjecturas de pertença (tais como: os brasileiros, os muçulmanos, os vermelhos etc.). Ainda, Agamben sustenta que a singularidade é inqualificável e imprescindível; e conclui destacando que “o ser linguístico (o ser-dito) é, ao mesmo tempo, um conjunto (a árvore) e uma singularidade (a árvore, uma árvore, esta árvore)” (1993, p. 15). A singularidade, portanto, pode ser uma propriedade que desdobra seu objeto no vazio, ao lado de todos os demais objetos semelhantes. Isto é, ao pensar em uma pessoa singular, faz-se necessário que ela seja movimentada para o intensamente comum, ao mesmo tempo em que também é movimentada para transgredir toda comunidade. Análogo ao pensamento de Giorgio Agamben, Anthony Giddens (1991) destaca que a singularidade é o esvaziamento. Deste processo surge no indivíduo uma percepção de “desencaixe”: desajuste em relação ao tempo, em relação ao espaço, em relação ao próprio ser. Giddens afirma que o processo de desencaixe separa o objeto das dimensões padronizadas, para em seguida proporcionar mecanismos que o diferenciem dos demais; finalmente, após lançar-se no vazio e distinguir-se, o insere no tempo e espaço, agora sob um novo prisma, modificado (GIDDENS, 1991, passim). Paralelamente aos intelectuais citados, Stuart Hall destaca que a singularidade é capaz de descentralizar identidades, em outras palavras, as identidades podem ser deslocadas ou fragmentadas. É isso que Hall salienta como “crise de identidade”, ou um duplo deslocamento: tanto no mundo social e cultural, quanto de si mesmo (HALL, 2002, p. 07).

Descontinuidade, fragmentação, ruptura, deslocamento, desencaixe, *quodlibet*. Singularidade. Uma maneira de relacionar-se, conectar-se com os objetos, com as pessoas, consigo mesmo. Mas, sobretudo, buscando alternativas de escape das exigências de domínio e controle – sobre si e sobre o outro. Desconsiderando as artimanhas do poder da razão e permitindo o fantasiar lúdico do desejo. Uma faculdade de exclusão do inteligível com a finalidade de produzir diversas inteligibilidades.

Entretanto, o exercício efetivo de singularidades seria possível em tempos e espaços pós-modernos? Michel Foucault receia a impossibilidade de se constituir atualmente uma ética do eu, muito embora essa tarefa seja urgente, fundamental, politicamente indispensável, para resistência ao poder político, ou, além disso, na relação de si para consigo próprio (2006, p. 306). Contudo, por qual motivo seria impossível tal façanha? Ora, a própria sociedade é capaz de inserir empecilhos nesse processo. Formada por um aglomerado de peças únicas, a coletividade das metrópoles é capaz de arruinar singularidades. A massa urbana pretende tolerar diferenças, mas não supera tal pretensão. Na realidade, entre os cidadãos, o que se sobressai é um desejo por singularidade. Entretanto, ao exercer sua singularidade e lançar-se no vazio, desprender-se dos grilhões impostos pela massa, a maioria das pessoas cai em um movimento centrífugo, isto é, a própria comunidade os lança para as margens. A figura é semelhante ao enxame de abelhas: visto de longe o enxame é coeso, há insetos voando no centro e nas bordas; visto de perto, a luta constante dos bichos é para permanecer no centro, enquanto que, a maioria das abelhas lança uma às outras para as bordas.

A dialética entre singularidade e sociedade é notável. Uma não sobreviveria sem a outra. Uma se constitui inserida na outra. A pós-modernidade sugere uma superficialidade, uma massificação de seus integrantes; e, além de sugerir, dita quais são as melhores formas para que isso ocorra, facilita tais processos. A comunidade pós-moderna apresenta dois caminhos, sendo que o mais árduo é a opção pelo exercício da singularidade. Opção, pois a escolha é exclusivamente do ser. A singularidade, portanto, é uma potência, já que Giorgio Agamben (2005, p. 22) destaca que toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; é um poder e um poder-não, é possibilidade e privação. Desenvolvendo melhor tal ideia – e correlacionando-a com um exercício de singularidade – ele reflete sobre Bartleby, personagem de Herman

Melville, que, diante das proposições da comunidade, sempre declara que “preferiria não”²⁵. Agamben questiona se essa atitude é uma impotência ou potência de não ser (1993, p. 33), e conclui ressaltando que, uma vez que há possibilidade de *não* não-executar, jamais poderia ser impotência, mas a passagem da potência ao ato (1993, p. 34). Bartleby ao exercer sua singularidade, declarando continuamente que preferiria não, provoca um crescente estupor nas pessoas que o rodeiam (DELEUZE *apud* Patricia PETERLE, 2013, p. 102). O que inicialmente seria insensatez singular, manifestada somente em Bartleby, se expande, contamina seu chefe e colegas, causando um desarranjo plural. Como afirma Patricia Peterle, “é como se o estranho, aos poucos, se tornasse familiar e aquilo que poderia estar próximo e ser familiar passasse a estar distante e estranho” (2013, p. 102). A opção de Bartleby é ser enquanto ser e nada mais – o *quodlibet* de Agamben; a pura passividade paciente de Blanchot.

A comunidade se baseia na *relação comum* entre seus integrantes, uma relação que os integrantes almejam e, a partir da qual, se modificam. Não existe ser singular sem outro ser singular. No instante em que as singularidades se tocam, uma às outras, as homogeneidades virtuais que constituem a comunidade são abaladas. Ocorre uma tensão para que o exercício de singularidade permaneça, entretanto, é impossível que, perante o contato de singularidades, ambas permaneçam do mesmo modo, inalteradas. Jean-Luc Nancy (2002) destaca que viver em comunidade é permanecer em contato, continuamente tocar o outro; e, a partir deste toque, nada retorna ao seu estado primitivo, ambos saem modificados. Estar em comunidade é, perpetuamente, movimentar-se em direção ao abandono.

A singularidade e a linguagem se aproximam. Movimentam o ser; atiram-no ao campo da potência. Ou, se preferir, condena-o ao nada. Somente quando é lançado ao nada se livra de todas as atribuições que lhe foram impostas. E, livre, pode ser exatamente o que se pretende. É a potência; eis a singularidade. Em outras palavras, um ser, quando é dotado de imposições, as executa, negando todas as outras possibilidades, ao desprender-se de todas as prescrições segue rumo a um espaço neutro, de onde pode partir para quaisquer lugares. É necessário matar o ser que havia para, posteriormente, viver um ser diverso.

²⁵ No original *I would prefer not to*.

A linguagem, sendo um campo neutro, é também um campo de potência da morte. Como afirma Blanchot, “uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós” (2005, p. 321). A palavra compreende, portanto, um excesso de ausência que, ao ser proferida, substitui presença por lacunas a serem preenchidas. O silêncio desabrocha, entendido como possibilidade, permitindo que se conclua que cada palavra, potencialmente, carrega suas próprias ausências. O silêncio não é o fim, já que, arrebatada do vazio, cada palavra é colocada em movimento.

Entender a palavra por meio desse vácuo é atribuir à mesma o fato de que os vocábulos podem iludir, isto é, não comunicar exatamente aquilo que prometem, já que entre a palavra e seu referente há um abismo. Assim sendo, a palavra não diz coisas, mas diz a falta que há nas coisas – nas coisas, no mundo, em si mesma. Este abismo é o espaço onde pululam as infinitas possibilidades de significação. Para se atribuir significações presentes no abismo, antes, é necessário suprimir concepções, isto é, “para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne presente e a aniquile” (BLANCHOT, 2011a, p. 331). Somente após tal aniquilação, cessando de ser a coisa e tornando-se somente ideia, a palavra é capaz de novos significados. A ideia, após ser lançada ao abismo, ao morrer, pode viver. E a literatura é o campo mais fértil de morte para a palavra.

No espaço literário o vocábulo pode transitar por significados múltiplos, a cada instante ele morre para o uso comum para, em seguida, viver. A morte representativa cuja finalidade é o viver, funciona como condutor do enredo de *Camere Separate*. Os contrastes tornam singulares as vivências do protagonista. A cada instante Leo exerce sua potência de “fazer” e de “fazer-não”. Os lugares onde se sente confortável são aqueles em que, mesmo em contato com o outro, pode exercer sua singularidade. No terceiro capítulo, quando retorna de viagem e chega ao seu apartamento decorado com vários objetos advindos de diversos lugares do mundo, Leo sente que cada ornamento morre para o espaço público e vive para o espaço privado e único de seu lar. Reconfortado, ele percebe que pode fazer o mesmo, encontra no espaço privado o contraste necessário para que continue sendo singular perante o espaço público, na comunidade, diante do plural. Somente o

exercício contínuo da singularidade preenche o vazio deixado pela morte (de Thomas, de si mesmo): “Foge de uma morte para aproximar-se de sua própria morte²⁶”. Ao matar-se, Leo pode, posteriormente, viver; é o lançar-se ao abismo da potência, o ato de desprendimento daquilo que o acorrenta.

Seguindo pelo mesmo desenvolvimento, outro fio condutor do enredo da narrativa italiana é o “desejo de ser”. Desejo extremo de vida, entusiasmo para superar os sonhos interrompidos, trajetórias de avanço diante dos obstáculos alheios. E também desejo de si, vontade de ser si mesmo, independente das imposições exteriores, exercício permanente de enfrentamento da realidade aniquiladora. Soa quase como uma visão romântica de mundo. Assim como a maioria das situações pós-modernas, sobrepõem-se elementos destoantes: romantismo e realismo. Estimulado pelo romantismo há uma vontade desenfreada de afirmação de si, de ser, de singularidade; enquanto que o realismo tenciona tudo ao plural, à vivência comum, à superficialidade. É este o desafio, isto é, ao passo que exige individualização, oferece poucas ferramentas para que isso se torne concreto. O estranhamento, a inadequação, a transitoriedade, todos esses elementos não se descolam da pessoa. O Eu apresenta-se fragmentado para o mundo, e o Outro, sempre em contato, demonstra sua incompletude (Julia KRISTEVA *apud* LEAL, 2002, p. 40). O que se sobressai nesta relação Eu & Outro é o embate. Estabelecendo o contraponto do Eu, este Outro o movimenta. Em frente ao Eu o desempenho do Outro é mais importante e, por isso, não é necessariamente outra pessoa que estabelece essa função. Ou seja, aquilo que força o movimento trabalha como externo nessa relação: o espaço, a pessoa, ou, ainda, o próprio eu-descentrado. A singularidade problematiza a rigidez de identidade, desafia o ser, lança-o a novas possibilidades.

O descentramento de si é representado na narrativa brasileira. Pérsio e Santiago não são Pérsio e Santiago. Pérsio impõe estas personagens aos protagonistas com a finalidade de desempenhar os papéis esperados. Entretanto, ao passo que a encenação de ambos se desenvolve fora do palco, ambos percebem que estão sendo lançados ao abismo de si. A tentativa de representar os papéis já conhecidos é recuperada em vários momentos de “Pela noite”, como por exemplo na pizzeria (primeiro espaço público), quando Pérsio pede para seu par lhe

²⁶ “Fugge da una morte per avvicinarsi alla propria morte” (TONDELLI, 2000, p. 969).

contar histórias, ainda que inventadas, para que não sejam observados, para que pareçam naturais (ABREU, 2007, p. 157). Tal descentramento vai crescendo ao longo da noite, até o momento em que Pêrsio declara:

Estranho é que não escolhi. Não consigo precisar o momento em que escolhi. Nem isso, nem qualquer outra coisa, nem nada. Foram me arrastando. Não houve aquele momento em que você pode decidir se vai em frente, se volta atrás, se vira à esquerda ou à direita. Se houve, eu não lembro. Tenho a impressão que a vida, as coisas foram me levando. Levando em frente, levando embora, levando aos trancos de qualquer jeito. Sem se importarem se eu não queria mais ir. Agora olho em volta e não tenho certeza se gostaria mesmo de estar aqui. Só sei que dentro de mim tem uma coisa pronta, esperando acontecer. O problema é que essa coisa talvez dependa de uma outra pessoa para começar a acontecer. (ABREU, 2007, p. 217-8)

Pêrsio não está ciente do seu processo de lançar-se ao abismo. Seu descentramento é tão grande que ele nem consegue saber quando iniciou. Este movimento lhe causa estranhamento, lhe causa dúvidas, o priva das certezas. E, ele sabe que a saída, as respostas para seus questionamentos, estão dentro de si mesmo, são singulares, lhe são próprias; ele também tem certeza que para entrar em contato com isto faz-se necessário o contato com o Outro. O que Santiago alerta em seguida é que haja cuidado ao tocar nisto: “Toque nela com cuidado – disse Santiago. – Senão ela foge.” (ABREU, 2007, p. 218). A palavra *toque*, utilizada pelo autor, recupera a ideia de Nancy ao desenvolver seus conceitos de comunidade. O toque entre as pessoas que compõem a comunidade é essencial; do toque, do contato entre as pessoas, todas saem diferentes de seu estado inicial. Seguindo o diálogo (ABREU, 2007, p. 218), Pêrsio não tem certeza em que deve tocar, se o cuidado é necessário para o contato com “a coisa ou a pessoa”, no que, sabiamente, Santiago lhe alerta que se deve ter cuidado ao tocar “as duas”. Aqui, “coisa” é o substantivo que Pêrsio utiliza para nomear seu desconhecido, aquilo que ele tem ciência que há dentro de si para ser exteriorizado; e “pessoa”, nesse contexto, vai além de seu par, pode ser tanto aquele com quem Pêrsio socializa, quanto ele mesmo que, somente

descentrado de si, possibilita a exteriorização da “coisa”. *Cuidado* denota tanto uma consciência, um apreço, uma vigilância, como pode significar zelo, tratamento, benfeitoria. Caso o contato tanto com a coisa nova, quanto com o ser, não seja consciente e zeloso, poderá desencadear uma fuga – ou seja, seu estado inicial, já que, até o momento, Pérsio foge de si.

Contudo, o que Pérsio não percebe é que tal contato feito com cuidado já estava em processo. Descentrado de si, e com auxílio de Santiago, Pérsio pode tocar-se. Esta ação crescente culmina no encerramento da narrativa quando, primeiramente Santiago e em seguida Pérsio, cada um declara que não é aquela representação de personagem. Assim, ambos se tocam. Depois do toque cuidadoso, sentem “vontade de pedir silêncio” (ABREU, 2007, p. 226), isto é, lançam-se ao abismo das palavras, livres de qualquer imposição semântica. São capazes de atribuir suas próprias significações para aquilo em que estão inseridos. Os protagonistas são capazes de atribuir um novo início à condição atual. Por este motivo que a última frase da novela, “E viram que isso era bom” (ABREU, 2007, p. 226), recupera o mito cristão da criação do mundo descrito no Gênesis bíblico.

A busca por significações próprias, as quais tem sentido único e efetivo para cada personagem, seja Pérsio ou Santiago, seja Leo, é um processo ininterrupto. Esse processo é incorporado nas narrativas demonstrando uma tensão entre o tempo-espaço e o ser. De um lado o exercício contínuo de atribuir sentido, a singularidade; de outro, os fatores externos que tendem a superficializar e pluralizar o máximo possível. Esta bifurcação que, em determinado ponto, se une, sobrepondo os caminhos, restando somente um deles. Uma vez que o embate se instaura, uma das partes triunfará.

3. MOSAICO DE SI: FRAGMENTOS COMPARTILHADOS

À luz do exposto nos capítulos anteriores, por “singularidade” entendo uma condição com a qual cada pessoa se depara, essa condição é caracterizada pelo movimento de fuga da totalidade. O ser que se depara com a singularidade busca potencializar seus desejos e sua condição humana, independente dos fatores externos, dos fatores plurais. Uma série de elementos pode contribuir para essa descoberta repentina, tais como: a consciência de si, permeada pelo reconhecimento de seu corpo. Disto advém a relação com a sexualidade, o entendimento da maneira como cada ser está no mundo e se relaciona com ele, as respostas aos estímulos provenientes do contato com seus pares, entre outros. A singularidade pode ser entendida, em suma, como movimento de escape da totalidade.

Ao mesmo tempo, “pós-modernidade” designa uma condição sociocultural relacionada com os preceitos de avanço pregados pela modernidade e pelo capitalismo, sendo, porém, marcada pela crise das ideologias outrora tidas como absolutas, ou seja, pela perda de rigidez acerca dos esquemas totalizantes de compreensão do mundo. Este movimento tem seu ponto alto nas décadas finais do século passado, entretanto a dificuldade de se marcar um ponto inicial se dá pela própria indefinição dos ideais que envolvem o termo, isto é, enquanto alguns intelectuais defendem características próprias da pós-modernidade, outros defendem que ela é uma das consequências da modernidade. Do mesmo modo ocorre uma indefinição de sua finitude, ainda que nos dias atuais seja possível perceber a ausência de sua força, ecos destes conceitos ainda são notados.

A arte se relaciona com as culturas e não seria diferente na pós-modernidade. A denominação genérica dos movimentos artísticos deste período é “pós-modernismo”. Este viés estético é caracterizado pela ruptura com os rigores iniciais do modernismo, sem, contudo, abandonar-se completamente de seus princípios; recupera referências de elementos e técnicas utilizadas no passado – algumas antes mesmo do modernismo. Por isso é marcado pela liberdade formal, pelo pastiche, pela cooptação de elementos conflitantes, entre outras características.

Definidos esses parâmetros, é agora possível perpassar pelo fluxo biográfico dos autores, saborear suas vivências e o contexto de produção de suas obras. Para, em seguida, focar na leitura de cada obra que

compõe o *corpus* da pesquisa, e problematizar, numa interlocução com estas últimas, alguns pontos teóricos destacados precedentemente.

3.1 Outras vidas libertinas & obras recheadas de morangos mofados

As narrativas “Pela Noite” e *Camere Separate* não foram, respectivamente, as primeiras obras de Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli. Houve, antes, um percurso literário percorrido por ambos os autores, assim como também houve trabalhos posteriores às obras citadas. Estas duas narrativas foram publicadas na década de 1980, quando seus autores já eram “balzaquianos”²⁷. Certamente que os fatos ocorridos tanto no cenário mundial, local, ou até mesmo episódios biográficos, contribuem para sua maturidade artística.

É na década anterior que as primeiras obras literárias de Caio Fernando Abreu são publicadas. Seu primeiro livro, *Inventário do irremediável*, foi lançado pela editora Movimento, em 1970²⁸, quando Caio tinha voltado a viver em Porto Alegre. Esta antologia de contos que apresenta personagens sombrias e angustiadas, também é um livro no qual a influência de Clarice Lispector e Hilda Hilst salta aos olhos. Uma atmosfera de desencanto e desesperança envolve os contos, esse clima se relaciona com o momento sociocultural da época de sua publicação, período de intensidade da ditadura brasileira. Para não serem presos, ou até mesmo mortos, muitos artistas foram obrigados a pedir refúgio em outros países; quem permaneceu no Brasil viu-se obrigado a se esconder. Caio foi um destes refugiados em território nacional. A proximidade entre Caio e Hilda veio dessa fuga, pois, em 1969, ela o abrigou na Casa do Sol, uma fazenda onde alguns escritores, músicos, entre outras pessoas perseguidas pela ditadura, encontraram abrigo. Situada em Campinas, atualmente a Casa do Sol é um instituto de preservação das obras e da memória de Hilda Hilst. Vale explicar que, embora sua primeira obra literária tenha sido publicada no ano de 1970, Caio precisou refugiar-se porque já estava inserido no cenário cultural brasileiro devido ao seu trabalho junto com a revista *Veja*, desde suas primeiras publicações datadas de 1968 – primeiro ano em que o autor saiu do Rio Grande do Sul para morar em São Paulo.

²⁷ Isto é, com idade por volta dos 30 anos. Este termo faz alusão ao romance do francês Honoré de Balzac, *A mulher de 30 anos*.

²⁸ Em 1995 o livro é revisitado pelo autor e reeditado sob o título de *Inventário do ir-remediável* pela editora Sulina.

Se no primeiro livro de contos o cenário político brasileiro foi apenas tempero, no primeiro romance este panorama passa a ser um dos ingredientes principais. *Limite Branco* (1971) foi publicado pela editora Expressão e Cultura quando Caio já morava no Rio de Janeiro²⁹, e seu enredo é marcado por fatos políticos acerca do Ato Institucional n.5. O romance ainda apresenta elementos autobiográficos, tais como a insegurança de um garoto recém-saído de uma cidade interiorana, onde nasceu e viveu até então, para morar em uma capital, em uma metrópole – há alguns paralelos entre fatos narrados e fatos ocorridos na vida do jovem escritor, como por exemplo, quando ele tinha 15 anos, pela primeira vez, partiu de Santiago do Boqueirão para morar em Porto Alegre. Na capital gaúcha estudou no Instituto Porto Alegre, posteriormente ingressou no curso de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas trancou o curso de Letras para frequentar o curso de Arte Dramática, local onde conheceu Maria Lídia Magliani e o escritor João Gilberto Noll.

Quando criança, Caio sofreu *bullying* nas aulas de Educação Física (mas na época esse termo nem apontava entre as principais discussões pedagógicas) e seus amigos Beco e Gringo o apoiavam. Caio, Beco e Gringo adoravam brincar de “oásis”, essa brincadeira é relatada no conto homônimo de seu livro *O ovo apunhalado*³⁰. No ano de 1975 Caio está morando em Porto Alegre novamente, retornando de uma temporada por cidades europeias: Madri, Barcelona, Paris, Suécia, Holanda, Bélgica e Londres. Certamente que tal viagem internacional lhe põe em contato com diversas realidades, lhe proporciona devaneios, e suas novas experiências entorpecedoras servem de inspiração para a novela “Dodecaedro”, uma das três peças que compõem o livro *Triângulo das águas*.

Dois anos se passam e é publicada mais uma coletânea de contos, *Pedras de Calcutá* pela editora Alfa-Omega³¹. Caio, então, se muda novamente para São Paulo e passa a contribuir para revista POP e, no

²⁹ Segunda edição pela editora Salamandra em 1984; terceira edição pela Siciliano em 1992; e quarta edição pela editora Agir em 2007.

³⁰ Editora Globo, 1975. Tendo sua segunda edição em 1984 pela editora Salamandra, terceira edição pela editora Siciliano em 1992; quarta edição pela L&PM em 2001; quinta edição no ano de 2008, pela Agir; e sexta edição em 2012 pela Editora Saraiva.

³¹ Primeira edição em 1977, a Companhia das Letras publica a segunda edição em 1995 e a editora Agir em 2007 sua terceira edição.

último ano da década de 70, começa a escrever “Pela Noite”. Conforme exposto, vários elementos desta década (e da anterior) foram abordados na literatura do escritor brasileiro: as primeiras preocupações com o meio ambiente; o crescimento das revoluções comportamentais, bem como a luta dos grupos minoritários (feminismo, movimento negro, movimento LGBT); a eclosão da música disco e do rock; a moda pautada no estilo *hippie* e, portanto, as culturas excêntricas que passaram a ser mais representadas; o movimento de contracultura; o início da informática; o início e ascensão do consumo de drogas como o extasy e a cocaína. Ainda, todo fervor político advindo do golpe militar de 1964, e seus embates tais como: o movimento tropicália, os festivais, as passeatas populares, as prisões políticas de vários artistas e intelectuais, etc.

Certamente que tais características culturais não se restringiam somente à sociedade brasileira. Em 1979, Pier Vittorio Tondelli, começa a escrever as histórias de seu livro de estreia. Mas, antes disso, em 1975, Tondelli se matricula no DAMS, curso de Artes, Música e Teatro da Universidade de Bolonha, uma das mais conceituadas do mundo no campo das artes; frequenta cineclubes e trabalha em uma cooperativa de programas teatrais e culturais da universidade. Ainda, colabora com uma emissora de rádio. No ano seguinte, começa a colaborar com o Comitê de Gestão de Teatro Asioli, em Correggio. Sem perder o vínculo com o DAMS, nutre o desejo de colaborar com o curso de cinema. Umberto Eco e Gianni Celati foram seus professores em Bolonha. Ainda neste ano de 1976, escreve textos que precederam seu primeiro romance e os envia à casa editorial Feltrinelli; Aldo Tagliaferri, responsável editorial, sugere que tais textos sejam reescritos para uma publicação posterior. Nessa ocasião, Tondelli lhe conta que a escrita sempre foi sua aspiração.

No ano em que o governo italiano, em consequência dos protestos estudantis de 1968, garante acessibilidade de todos para entrar na universidade, Pier Vittorio frequenta o *Liceo Classico* “Rinaldo Corso”, o ensino médio italiano, em uma das mais antigas escolas de estudos, cujo enfoque está nas áreas humanas: Filosofia, História, Gramática, Retórica, Latim, Grego, Literatura, Teologia, entre outras disciplinas. Sendo religioso, começa a fazer parte da comunidade de juventude católica. Neste ano de 1969, Tondelli mostra para seus colegas dos grupos que frequenta (comunidade escolar, jovens da igreja católica, etc.) seus primeiros textos escritos em quadrinhos mimeografados.

Enquanto a Itália passa por grandes transformações sociais e políticas, em 1967, aos 12 anos, Pier Vittorio Tondelli já começa a frequentar a biblioteca pública de sua cidade natal. Ele se interessa por romances de aventura e, sobretudo, os romances de Emilio Salgari e da britânica Emma Orczy.

Os anos que precederam a década de maior destaque tanto de Caio Fernando Abreu quanto de Pier Vittorio Tondelli já demonstravam sinais de suas futuras trajetórias literárias. O autor italiano tem sua primeira narrativa publicada em 1980, *Altri Libertini*, pela Feltrinelli, seguida de certo rumor de opiniões. O livro é composto por seis histórias cujo enredo apresenta palavras de baixo calão, descrições de cenas de sexo e de consumo de drogas, blasfêmias, libertinagens, entre outros excessos para a moralidade da época, tanto que o livro logo caiu no gosto dos jovens ávidos pela cultura da transgressão. A linguagem já demonstra um pastiche característico da produção cultural pós-moderna: discursos típicos de jovens mesclados com os dialetos da Emilia-Romagna, pequenas referências de literatura canônica, facetas de outras artes (música, cinema, desenhos animados, etc). Em suma, uma linguagem diversa da produção literária do período. Conforme afirma Lucia Zanette, *Altri libertini* é um “soco no estômago e um golpe no coração” (2001, p. 201), porque o enfoque é lançado sobre uma juventude para a qual o restante da sociedade é indiferente; por isso é considerada uma literatura emotiva, dura, violenta e dramática. Vale lembrar que o sucesso de *Altri libertini* não se reduziu somente ao território italiano, o livro foi traduzido em outras línguas, entre elas, espanhol, francês, alemão e catalão.

Ainda em 1980, Tondelli escreve sua primeira intervenção jornalística, “Colpo d’oppio”, publicada na edição mensal de novembro da revista *Música 80*. No artigo, Tondelli explicita que seu modo de escrita se distingue da “Literatura de Consciência”³² e se aproxima da “Literatura de Potência”, entretanto opta por se autointitular escritor de “Literatura Emotiva”, ou seja, uma literatura caracterizada pelas emoções decorrentes de vivências. Tais sentimentos satisfazem quem lê, pois se alimentam com histórias de imaginação e gozo. Alguns pilares que sustentam o argumento de Tondelli podem ser percebidos como influências da geração *beat*, tais como, a *mimesis* baseada na língua

³² Cf. RAGOGNA, 2013; Cf. Lucia ZANETTE, 2001. Pier Vittorio Tondelli utiliza-se da escrita britânica de Thomas de Quincey para exemplificar casos de “Literatura de Consciência”.

falada, a dinamicidade dos fatos que compõem o enredo, a possibilidade de citar outras expressões artísticas – sobretudo a música, a dança e o cinema.

Em 1981 o mundo todo se preocupa com a morte de várias pessoas em consequência de doenças já erradicadas; em paralelo, cresce o número de pessoas que apresentam uma espécie rara de câncer nos vasos sanguíneos, o Sarcoma de Kaposi. Tais acontecimentos levam as autoridades mundiais ao estado de alerta sobre uma nova síndrome que acomete o sistema imunológico. Na Itália, Pier Vittorio Tondelli colabora com os jornais “Il Resto del Carlino” e “La Nazione”, publicando pequenos textos em que narra a atmosfera do meio militar – já que acabara de prestar o serviço militar por um ano em Orvieto e Roma. Estes textos foram chamados de *Il Diario del Soldato Acci*³³, e Tondelli pensava em adaptá-los para televisão; entretanto a retomada destes escritos ocorreu em *PAO PAO*, romance publicado pela editora Feltrinelli no ano seguinte³⁴. “PAO” é a sigla de “Picchetto Armato Ordinario”, cuja tradução para língua portuguesa seria “Guardas Armadas Ordinárias”, portanto, já no título, há indicações dos fios condutores da trama, quais sejam, as experiências nos quartéis regadas aos códigos burocráticos de disciplina e resistência, o rito de passagem dos homens jovens pela caserna. Este romance difere do anterior pela utilização da linguagem mais convencional.

Enquanto Tondelli conclui sua colaboração com o jornal “Resto del Carlino” e passa a trabalhar juntamente com a revista “Linus”, no ano de 1982 é publicado no Brasil, pela Brasiliense, o livro de contos *Morangos Mofados*³⁵, considerado pela crítica literária a obra-prima de Caio Fernando Abreu. Na biografia do autor brasileiro, intitulada *Inventário de um escritor irremediável*, Jeanne Callegari afirma que este livro teve oito edições tiradas em sequência e todas com o mote “retrato de uma geração”, ou “desencanto de uma geração” (2008, p. 96). O sabor dos *Morangos mofados* é afável para o público, consagrando Caio como guru (involuntário) de sua geração, bem como escritor respeitado.

Uma vez que *Morangos mofados* passa a ser um sucesso de vendas, Caio Graco, à frente da editora Brasiliense, vislumbra um novo nicho a ser explorado. Entretanto sua abordagem com Caio Fernando

³³ Sua tradução seria: *O diário do soldado Acci*.

³⁴ *PAO PAO* foi traduzido para outros países: França, Alemanha, etc.

³⁵ Reedição em 1985; terceira edição pela Companhia das Letras em 1995; quarta edição em 2005 pela Agir; e quinta edição pela Saraiva em 2013.

Abreu é austera, pedindo-lhe que escrevesse outro livro na linha sexo, drogas e rock'n'roll. “Caio ficou ofendidíssimo. Imagina se ele ia se entregar desse jeito ao mercado. Tão ofendido ficou, que não só saiu da editora, como escreveu um livro totalmente diferente de *Morangos mofados*. Era o *Triângulo das águas*, o livro que pouca gente entendeu”, afirma Jeanne Callegari (2008, p. 101).

Triângulo das águas é então publicado pela Nova Fronteira no ano de 1983³⁶, ano que uma amiga muito próxima do autor brasileiro, Ana Cristina César, suicidou-se devido à depressão. As três novelas (ou três noturnos, como preferia o próprio Caio) que compõem esta coletânea são pautadas na astrologia, sobre o arquétipo dos três signos de água, três signos da emoção: “Dodecaedro” refere-se ao signo de Peixes, representa o inconsciente e o caos; “O Marinheiro”, Escorpião, signo que sobressalta a capacidade de redenção pela destruição de todas as proteções; “Pela noite”, pauta-se no signo de Câncer, também se relaciona com a desesperada busca da afetividade maternal perdida. O excesso de palavras, diferentemente de seu livro anterior, retoma o movimento das águas, o fluxo dos discursos e do líquido. “Como murmúrio do rio, um suspiro do lago ou um gemido do mar” (ABREU, 2007, p. 14). Por tudo isso *Triângulo das águas* causou estranhamento tanto no público leitor quanto na crítica; todavia, assim que as comparações foram deixadas de lado e o livro foi sendo compreendido, a obra foi laureada por um dos mais prestigiados prêmios do país, o Jabuti, em 1984. Caio Fernando Abreu declara que o movimento de escrita não ocorreu de maneira unilateral, a medida em que o autor escrevia sua obra, a obra escrevia o autor (ABREU, 2007, p. 11). Curiosamente, no ano em que *Triângulo das águas* é publicado novos fatos sobre a síndrome misteriosa vêm à tona: ela passa a ser temporariamente denominada “Doença dos 5H”, por causa das pessoas que mais são diagnosticadas com essa síndrome³⁷; passa a ser popularmente conhecida como “câncer gay”; posteriormente é batizada como a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida³⁸; é constatado que o vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana) é que transmite a

³⁶ Em 1993 a Siciliano publica sua segunda edição; em 2005 a editora L&PM publica a terceira edição; a editora Agir publica a quarta edição em 2008.

³⁷ Homossexuais, Hemofílicos, Haitianos, *Hookers* (do inglês, profissionais do sexo) e Heroinômanos (usuários de heroína injetável).

³⁸ Na época, ainda uma sigla. Em inglês AIDS, e em português, SIDA.

doença; foram descobertos os fatores de transmissão³⁹; e o primeiro caso da doença é notificado no Brasil.

No mesmo ano de 1983, Pier Vittorio Tondelli começa a idealizar um romance sobre os primeiros momentos da década de 80, projeto que já se delineava desde 1982 por intermédio de alguns artigos publicados em revistas e jornais, cujos temas principais focavam a “Bolonha pós-moderna”; enquanto escreve três capítulos deste projeto⁴⁰, o autor começa também a escrever um novo romance⁴¹, rascunhar outra narrativa⁴² e inicia um texto dramático. No ano seguinte empenha-se com afinco por duas semanas ininterruptas para que a peça teatral seja finalizada. *Dinner Party* é uma comédia burguesa lançada em 1984, o enredo é composto por um grupo de personagens que se reúnem para jantar, comemorando a vitória da Itália no mundial de futebol; enquanto são ouvidos ecos do jogo, as personagens travam um jogo de reviravoltas e revelações sobre suas experiências. Composta por dois atos, a peça dramaturgica apresenta linguagem irônica, humor relacionado à burguesia em transformação, tendências de comportamento da década de 1980, suas tensões e ansiedades, entre outros aspectos. Embora houvesse interesse do autor pela dramaturgia, fato que é demonstrado por uma adaptação teatral para jovens de *O pequeno Príncipe* nos anos 70, *Dinner Party* é a única peça de teatro de Pier Vittorio Tondelli. Somente em 1994 a editora Bompiani edita e publica o texto.

No ano em que o Brasil abria seu regime político após duas décadas de ditadura (1964 – 1985), Caio Fernando trabalhava para algumas revistas e jornais. A abertura política e o fim do regime militar ocorreram no Brasil após longas batalhas que envolveram intelectuais e comoção de toda população por um regime político democrático. A primeira manifestação pública a favor do movimento “Diretas Já” ocorreu em 31 de março de 1983, em seguida várias manifestações tomaram conta do país até o ano de 1985, quando, finalmente, o regime militar teve seu fim e suas consequências foram a redemocratização do Brasil e a promulgação da Constituição Federal de 1988. Enquanto o

³⁹ Contato com fluído sexual contaminado, contato com objetos perfurocortantes contaminados, exposição a sangue e derivados (contaminados). Posteriormente, transmissão vertical (da mãe para a criança).

⁴⁰ Quando publicado, o projeto será intitulado *Un weekend postmoderno*.

⁴¹ O romance em questão é *Rimini*.

⁴² Refere-se aos *Biglietti agli amici* (tradução: *Bilhetes para os amigos*).

Brasil iniciava uma nova fase política, na Itália era publicado o romance *Rimini*, que marca a passagem de Pier Vittorio Tondelli para a editora Bompiani. Eis mais um romance de Tondelli que fora traduzido para o francês, o alemão, o catalão, entre outros idiomas.

Rimini sinaliza o início de uma transformação literária de Tondelli, de *Altri Libertini* até chegar a *Camere Separate*. O discurso ligado à sua geração, intrínseco ao primeiro livro, perde força e cede espaço ao olhar do autor para o emaranhado de emoções; o estilo lapidase, léxicos e coloquialidades são amenizados; novos passos de uma caminhada que culminaria na maturidade literária. Este foi um dos romances mais subestimados pela crítica devido à mudança que apresenta em relação à primeira obra, porém a técnica empregada aponta para elementos característicos do momento de sua produção, tais como a fusão de várias vozes – relembrando o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin – e a fragmentação da narrativa.

Neste ano da publicação de *Rimini*, Pier Vittorio Tondelli começa a colaborar com os jornais “L’Espresso” e “Corriere della Sera”, enquanto dá início a outros dois projetos; o primeiro deles visa transpor para a linguagem cinematográfica suas obras, o outro será chamado “Under 25”. Ainda em 1985 o autor italiano conhece outras capitais europeias: Paris, Amsterdã e Berlim. No ano seguinte se muda para Milão e publica um dos projetos literários pendentes, *Biglietti agli amici*, pela Bompiani. Outro, oriundo do projeto “Under 25”, é publicado em 1986, com o título de *Giovani blues*.

Lançado em 1985, o projeto “Under 25” nasceu da inquietação que Tondelli tinha com os jovens talentos literários e um dos seus principais objetivos foi conceder aos protagonistas a representação de suas vivências. Em outras palavras: jovens autores com voz para representar a juventude. Conforme afirma Hilário Amaral (2006, p. 2), editores de “Lavoro Editoriale” concordaram com as três proposições de Tondelli para a conclusão do projeto: 1) que não fosse uma revista, mas, antes, uma série de volumes antológicos; afinal a pretensão estaria longe de impor cânones estéticos ou condutas ideológicas, sendo as antologias expressões de vidas; 2) o limite de idade para participar do projeto, como sugere o nome citado, de, no máximo, 25 anos; 3) o empenho dos editores em responder todo material enviado para análise; entretanto, esta condição foi logo definida como impossível, visto que houvera uma demanda excessiva (mais de quatrocentos textos recebidos). Nas oficinas eram sugeridos alguns “hábitos” essenciais: “a escrita como

uma expressão de sua própria vida; reescrever como exercício estilístico; leitura como base para o enriquecimento expressivo” (MASONI, [19--]).

O primeiro volume que foi lançado em maio de 1986, *Giovani Blues*, apresenta contos de 11 autores⁴³. Estas narrativas sugerem uma interligação, uma espécie de conversa em grupo, diálogo que compôs a representação mais próxima possível da realidade tendo como base o universo cultural, linguístico e ideológico (*lato sensu*). O sabor dessa antologia é agridoce, cotidiano confinado em embate com aventuras sem limites. No ano seguinte, em dezembro de 1987, é publicado o segundo volume, *Belli & Perversi*⁴⁴; já um pouco diverso da antologia anterior, pois não há um tema específico, mas, seguramente, uma atenção maior para os aspectos literários do projeto. O cerne principal do projeto idealizado por Pier Vittorio Tondelli visava abordar aspectos confluentes entre a literatura e a sociologia cultural, contudo os traços sociológicos vão se esvaindo ao longo do desenvolvimento do projeto, culminando na quase inexistência destes na última antologia. A terceira (e última) antologia, intitulada *Papergang*, é publicada em novembro de 1990 e apresenta contos de oito artistas⁴⁵. Como bem aponta Hilário Amaral:

A maior parte dos textos recebidos durante a elaboração dos volumes, principalmente o primeiro, era de autores que viviam em cidades médias ou pequenas. Tondelli identifica nesses textos uma tendência a recusar a cultura metropolitana. Esses jovens não desejavam mais viver numa cidade grande e agitada a qualquer hora do dia ou da noite. Não buscavam o

⁴³ Alessandra Bruschi, Andrea Canobbio, Andrea Lassandri, Claudio Camarca, Gabriele Romagnoli, Giancarlo Visconovich, Giuliana, Paola Samson, Roberto Pezzuto, Rory Cappelli e Vittorio Cozzolino. Uma tradução possível para o título da obra seria *Jovens e Blues*.

⁴⁴ A tradução do título seria *Belos & Perversos*. Com textos de: Andrea Demarchi, Andrea Mancinelli, Francesco Silbano, Giuseppe Borgia, Renato Menegat, Romulus búlgaro e Tonino Sennis.

⁴⁵ Andrea Zanardo, Ageliki Riganatou, Alessandro Comoglio, Frediano Tavano, Giuseppe Culicchia, Guido Conti, Raffaella Venarucci e Silvia Ballestra. A tradução do título da língua italiana para a língua portuguesa não é possível; entretanto o título é composto pelos termos em inglês “paper”+“gang”, isto é, “papel”+“gangue”.

anonimato e a alienação da vida na metrópole, para sentir-se, assim, identificados com seus pares londrinos ou nova-iorquinos. O lisérgico e outras drogas psicodélicas são vistos mais como fenômenos estéticos e oníricos que de transgressão. O melhor é utilizá-las na tranquilidade do campo, nas colinas toscanas ou mesmo nas paisagens degradadas, porém humanamente doces do Sul. Ainda com relação à primeira antologia, desaparecendo a cultura metropolitana desaparecem também alguns temas a ela ligados como a prática indiscriminada de sexo e o uso de drogas. Como dissemos, é uma tendência identificada por Tondelli e que não está relacionada a todos os textos. (AMARAL, 2006, p. 02)

Vários pontos são interessantes de se observar por meio do projeto “Under 25”. Um deles é o contato entre um escritor já aclamado pela crítica e novos talentos, isto é, Tondelli empenhando-se na responsabilidade de trabalhar com pessoas jovens cuja paixão é a arte da palavra; nesse sentido, são derrubados os pedestais impostos pela aclamação crítica. Outro ponto válido a ser destacado é que mais da metade dessas pessoas continuaram seguindo pela trilha da escrita, tais como Silvia Ballestra e Andrea Canobbio. O turinês Andrea Canobbio publicou vários livros⁴⁶, além de trabalhar como tradutor. Mas o caso mais notável é o da escritora Silvia Ballestra, a qual foi revelada na terceira antologia. Dentre vários livros publicados⁴⁷ destacam-se dois, o primeiro, intitulado *Compleanno dell’Iguana* (1991, pelas editoras Transeuropa e Mondadori), por ter sido traduzido para várias línguas,

⁴⁶ *Vasi cinesi* (1989), *Traslochi* (1992), *Padri di padri* (1997), *Indivisibili* (2000), *Il naturale disordine delle cose* (2004), *Presentimento* (2007), *Mostrarsi* (2011) e *Tre anni luce* (2013).

⁴⁷ *Compleanno dell’iguana* (1991), *La guerra degli Antò* (1992), *Gli Orsi* (1994), *La giovinezza della signorina N. N.* (1998), *Nina* (2001), *Il compagno di mezzanotte* (2002), *Senza gli Orsi* (2003), *Tutto su mi nonna* (2005), *La Seconda Dora* (2006), *Contro le donne nei secoli dei secoli* (2006), *Piove sul nostro amore. Una storia di donne, medici, aborti, predicatori e apprendisti stregoni* (2008), *I giorni della rotonda* (2009), *Le colline di fronte. Un viaggio intorno alla vita di Tullio Pericoli* (2011), *Anche mie* (2014), além de alguns ensaios e colaborações em antologias.

como a francesa, a portuguesa (sob o título de *Aniversário do Iguana*), a alemã etc; e o segundo, *La guerra degli Antò* (1992, também pela Transeuropa e Mondadori), que serviu inclusive de inspiração para um filme homônimo dirigido por Riccardo Milani em 1999.

É possível concluir que Pier Vittorio Tondelli foi se tornando o símbolo de uma geração ávida por representatividade. Isto é, as pessoas que integravam grupos sociais marginalizados (tais como as mulheres, as pessoas negras, homossexuais, usuários de substâncias entorpecentes etc.) vislumbraram sua representação nas obras de Tondelli. Além das minorias retratadas, havia outro nicho com pouca autenticidade, escritores com pouca experiência (tanto de vida quanto de carreira); os jovens talentos também o aclamaram como porta-voz. Entretanto, mesmo sendo compreendido por seu público, seus pares e seus críticos, Tondelli viu-se rotulado como “jovem escritor gay”. Seu maior temor era permanecer segregado, guetificado por meio de alcunhas; não que a associação entre ele e os grupos não hegemônicos lhe incomodaria, mas porque, deste modo, sua reputação atribuiria ao escritor conceitos pré-estabelecidos – e estes preconceitos poderiam restringir uma leitura mais ampla, completa e eficaz de suas obras. Ao passo que sua escrita pendia para a introspecção e intimismo, devido a sua atração simétrica ante os excluídos, ele foi denominado um autor transgressor.

Na Itália, Pier Vittorio Tondelli se ocupa da conclusão de alguns projetos literários e novos escritos, enquanto segue desenvolvendo o “Under 25”. No Brasil, Caio Fernando Abreu segue trabalhando para algumas revistas e jornais (*Isto é, O Estado de São Paulo* etc) e, no ano de 1988, publicando mais algumas obras. *Mel & Girassóis*, que reúne contos já publicados e inéditos, sai pela editora Mercado Aberto de Porto Alegre. Outro livro de contos que instantaneamente tornou-se um sucesso de público e crítica foi *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado pela Companhia das Letras⁴⁸. Como afirma o autor em uma pequena introdução, o livro todo “gira em torno de um mesmo tema: o amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 2005, p. 19). Caio ainda alerta para a possibilidade de leitura como sendo um *romance-móvil* em que as 13 peças se completam. Neste ano, também, é publicado e encenado o melodrama *A maldição do Vale Negro*. Esta peça teatral é uma releitura de *A maldição dos Saint-Maire*, texto do

⁴⁸ Em 2010 a Nova Fronteira lança a segunda edição e a terceira é publicada pela mesma editora em 2012.

próprio autor escrito em 1961, ou seja, aos 13 anos de idade, narrativa que na época venceu um concurso na escola onde estudava. Luiz Arthur Nunes se encarregou de dirigir a montagem da peça teatral no Rio de Janeiro; como Luiz foi coautor⁴⁹ da peça, várias intenções de Caio permaneceram na montagem, além de ambos dividirem o prêmio Molière de melhor autoria do ano vigente. 1988 ainda conta com a publicação de *As frangas*, única narrativa escrita por Caio destinada ao público infantil⁵⁰. Por fim, este ano é marcado pela adoção do dia 01 de dezembro como sendo o dia Mundial de Combate ao HIV/aids; nessa época também ocorre a utilização do AZT, uma combinação de medicamentos que reduz a multiplicação do vírus HIV.

No ano da queda do muro de Berlim, fato que renova as conjecturas mundiais, Tondelli se dedica a um novo projeto. A pretensão inicial é desenvolver diálogos entre escritores que iniciaram sua carreira literária no final dos anos 1970 ou início dos anos 1980; destes diálogos advém a publicação da revista *Panta* (1989 – 1991). A proposta da revista é monográfica, ou seja, abordar somente um tema por diversos autores. É neste ano que Pier Vittorio Tondelli se aproxima mais de Fulvio Panzeri, responsável por grande parte da compilação e edições dos textos de Tondelli após sua morte. Além do “Under 25” e da revista *Panta*, houve outro projeto de reunião de pessoas com um interesse em comum, o *Mouse to Mouse*, desenvolvido no ano de 1988, que pretendia publicar, pela editora Mondadori, uma série de textos escolhidos por Tondelli. O enfoque seria em textos que representassem lugares marginais, locais e vivências menos prestigiadas pelo cânone literário, diálogos com outras artes (moda, teatro, cinema, música etc), representação das transformações típicas da época; textos escritos por pessoas jovens que não haviam penetrado o universo literário privilegiado. *Mouse to Mouse* teve somente uma publicação. Da

⁴⁹ Ressalto que a parceria entre Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu não se restringiu a somente esta peça teatral. Outro texto de coautoria foi *Sarau das 9 às 11*, de 1976. Ambas as peças são interligadas, de modo que trechos de *A Maldição do Vale Negro* compunha o último ato de *Sarau das 9 às 11*. Ainda é Luiz Arthur Nunes quem compila os textos dramaturgicos de Caio em duas edições: em 1997 publicado pela Editora Sulina e em 2009 pela editora Agir (aqui, com a colaboração de Marcos Breda).

⁵⁰ Foram três edições: as duas primeiras pela Globo em 1988 e 2002 e a terceira pela Nova Fronteira em 2012.

aproximação que Tondelli tem com Luciano Manuzzi nessa época, surge o roteiro do filme *Sabato italiano* (1992 – dirigido por Manuzzi).

A década de 1980 foi marcada por vários acontecimentos: recebe a alcunha de década perdida porque marca o final da era industrial e início da era da informação; é marcada pelos fatos que culminam no término da Guerra fria; os computadores e a internet tornam-se mais populares; a aids é descoberta e a luta contra a doença avança; tem-se o final da ditadura militar no Brasil; e a expansão de ícones da pop – seja na música, seja na arquitetura. E, no último ano desta década, é publicado *Camere Separate* pela Bompiani. Este, que é o último romance de Tondelli, também é traduzido para várias línguas, tais como, a inglesa, a alemã, a catalã, a espanhola etc. Neste romance o autor italiano já não demonstra os excessos e blasfêmias de *Altri Libertini*. Se anteriormente havia lacunas na literatura “tondelliana” sobre a temática homossexual, em *Camere Separate* o amor entre dois rapazes é o fio condutor da trama. Como bem destaca Fulvio Panzeri (1991, p. 34), os silêncios sobre tal temática, bem como a opção de Tondelli por abordar abertamente a liberação do desejo somente no último romance, ainda gera constrangimento ante a academia crítica italiana. Panzeri relata que, na Itália, os estudos de gêneros ainda eram muito recentes no final dos anos 80 e que a expansão desse viés de entendimento iria propor uma revisão saudável da produção cultural. Então, Tondelli, e tantos outros autores e autoras, por meio de seu trabalho, contribuem para uma construção de identidades diversas, as quais não são hegemônicas. A importância de descentralizar a figura de “pessoa do sexo masculino, branco, heterossexual” propõe novas perspectivas, ou seja, não basta que gays, mulheres ou negros (e outras minorias) sejam representados, as pessoas que compõem estes grupos necessitam ter voz e vez. Quanto à produção de cultura e conhecimento, há necessidade de protagonismo das pessoas declaradamente marginalizadas, porque desta maneira os abismos podem ser amenizados. É isso que propõe Fredric Jameson ao observar fenômenos da pós-modernidade, abrir os olhos e ouvidos para quem poucas vezes ocupou – ocupa – o centro.

Com tais características inicia-se a última década do século passado: o emaranhado de estudos e tendências que compõem o mosaico da pós-modernidade inclui vozes não hegemônicas, então o mundo passa a observar melhor culturas africanas, asiáticas, sul-americanas, entre outras; aquela síndrome misteriosa do início da década passada já é conhecida e começa a matar diversas personalidades, mas ao longo dos anos 90 são descobertos os

medicamentos antirretrovirais, os quais garantem mais qualidade e prolongamento de vida para pessoas que vivem com o HIV; a homossexualidade é retirada do código de doenças internacionais pela Organização Mundial de Saúde; a internet cresce e populariza-se a largos passos; a cultura jovem se caracteriza pelo uso de piercings, tatuagens e a moda valoriza o grunge; a violência salta aos olhos, sobretudo nos centros urbanos. Tondelli finaliza um projeto iniciado em 1982 e publica *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* pela Bompiani⁵¹. Esta obra é composta por duas entrevistas sobre teatro e artigos escritos pelo autor com as principais tendências artísticas e literárias da década anterior, destacando a moda, a música, o comportamento entre outros aspectos. Um desdobramento dessa obra é publicado em 1993, editado por Fulvio Panzeri, sob o título de *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*⁵². E Caio publica *Onde andaré Dulce Veiga? um romance B*⁵³. O subtítulo do romance faz uma referência ao vinil, mídia onde eram gravadas músicas em *long play* e que, habitualmente, era composto pelos grandes sucessos no lado A e as outras músicas do álbum no lado B. A música é um dos pilares da narrativa, outro pilar é o universo jornalístico, ainda é notável a nostalgia da década anterior. O romance inspirou Guilherme de Almeida Prado a adaptá-lo para o cinema sob o mesmo título; a inspiração foi certa, já que a crítica aclama *Onde andaré Dulce Veiga?* como sendo o melhor filme do diretor. Fazem parte do elenco: Christiane Torloni, Maitê Proença, Julia Lemmertz, Imara Reis, Oscar Magrini, Matilde Mastrangi, Carolina Dieckmann, Eriberto Leão, Nuno Leal Maia, Cacá Rosset, Carmo Dalla Vecchia, Maíra Chasseraux e Francarlos Reis.

No ano de 1990 Caio Fernando Abreu retorna à Europa, viajando novamente por cidades onde já esteve. Dois anos mais tarde, retorna à França, agora em Saint-Nazaire, onde escreve a novela “Bem longe de Marienbad”, a qual será publicada no livro *Estranhos Estrangeiros* no ano de 1996 pela Companhia das Letras. Nos dois anos que se segue,

⁵¹ *Um final de semana pós-moderno. Crônicas dos anos oitenta* poderia ser a tradução do título.

⁵² Tradução: *O abandono. Histórias dos anos oitenta*.

⁵³ Primeira edição em 1990 pela Companhia das Letras; segunda edição pela editora Planeta Brasil em 2003; em 2007 a editora Agir lança a quarta edição; a Saraiva lança em 2007 a quarta edição; e em 2014 a editora Nova Fronteira publica a quinta edição. O roteiro do filme homônimo é lançado pela Imprensa oficial em 2008.

1993 e 1994, Caio novamente visita algumas capitais europeias. Os contos desdenhados de Caio foram reunidos na coletânea *Ovelhas Negras*⁵⁴; suas principais crônicas, veiculadas em jornais, foram compiladas em *Pequenas epifanias* e *A vida gritando nos cantos*⁵⁵; e *Girassóis* reúne crônicas destinadas ao público infanto-juvenil (Global Editora, 1997).

O século posterior ainda reserva algumas publicações referentes aos dois escritores. De Pier Vittorio Tondelli, em 2001 pela Bompiani, são publicados *Opere, Vol. I: Romanzi, teatro, racconti* e *Opere, Vol. II: Cronache, saggi, conversazioni*, ambos editados por Fulvio Panzeri⁵⁶. De Caio Fernando Abreu: as cartas que ele escreveu para amigos e familiares foram organizadas por Ítalo Moriconi, compiladas e publicadas sob o título de *Caio Fernando Abreu: Cartas*; três volumes intitulados *Caio 3D: o essencial da década de 1970*, *Caio 3D: o essencial da década de 1980* e *Caio 3D: o essencial da década de 1990*, cada qual contemplando um pequeno panorama da obra do autor nas três décadas contidas no título (contos, crônicas, outras narrativas, dispersos, cartas e depoimentos de amigos e familiares); as *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*; e, finalmente, *#Caio Fernando Abreu de A a Z*, devido sua enorme popularidade nas redes sociais tais como o Facebook e Twitter, uma compilação de frases escritas pelo autor⁵⁷.

Caio Fernando Abreu sempre teve medo da aids, tanto que chegava a falar sobre ela como sendo “a doença cujo nome não se pronuncia”. Viu amigos e personalidades morrerem devido às complicações causadas pelo vírus (o estilista Markito, seu *affair* Cazusa, Claudia Magno, Freddie Mercury, entre outros), afinal, na década de 80

⁵⁴ Primeira edição pela editora Sulina em 1995 e segunda edição pela L&PM em 2002.

⁵⁵ *Pequenas epifanias*: a primeira edição é publicada pela Sulina em 1996; segunda edição publicada pela Agir em 2008 e terceira edição pela Nova Fronteira em 2012. *A vida gritando nos cantos* coletânea publicada em 2012 pela Nova Fronteira.

⁵⁶ Seriam as *Obras completas*. O primeiro volume composto por romances, teatro e contos; o outro volume contendo crônicas, ensaios e entrevistas.

⁵⁷ As cartas foram publicadas pela editora Aeroplano em 2002. Os três volumes intitulados *Caio 3D* foram publicados pela editora Agir nos anos de 2005 e o ano seguinte. As poesias foram publicadas em 2012 pela editora Record. E a editora Nova Fronteira encarregou-se de publicar (e corroborar) em 2013 as frases do autor.

e início dos 1990, foram tempos difíceis para quem vivia com HIV. Somente em 1990 ele declara a possibilidade de fazer “o teste”, em carta a José Márcio Penido datada de 02 de novembro. Motivo? Possibilidade de manchas em sua pele serem Sarcomas de Kaposi. Mas, como as manchas desapareceram, não fez o teste, e concluiu: “Mais uma vez, deve ser a terceira, conquistou um negativo por tabela” (MORICONI, 2002, p. 189). Com a ideia fixa de testar sua sorologia para o HIV, ao passo que o pavor o distancia da realização do teste, finalmente colhe sangue em final de junho de 1994 (MORICONI, 2002, p. 309). Jeanne Callegari (2008, p. 166) afirma que a amiga do escritor, Graça Medeiros, o encorajou a fazer o teste e combinaram que, caso o resultado fosse negativo, fariam a maior festa e mandariam estampar camisetas com os dizeres: “eu sou negativo!”, em caixa alta. Caio não quis buscar o resultado do teste, então sua amiga buscou, ao chegar com o envelope já aberto, ele perguntou: “E aí?”, no que ela respondeu: “Não vai dar pra fazer a camiseta”.

Desde seu diagnóstico, Caio optou por não esconder sua condição. Inicialmente contou para familiares e amigos, declarando-se “finalmente um escritor positivo!” (MORICONI, 2002, p. 313). Em carta destinada à Maria Lúcia Magliani, datada de 16 de agosto de 1994, declara que seu médico desconfiava que ele já era portador do vírus há pelo menos dez anos. No mesmo ano ele conta sua condição sorológica para seus leitores nas famosas crônicas intituladas *Cartas para além dos muros*⁵⁸. No ano seguinte começam a surgir complicações mais sérias que o levaram à necessidade de extrair a vesícula no final de 95. Após a cirurgia, o gaúcho de Santiago do Boqueirão desejou ir à praia; foi. Poucos dias depois de visitar o mar, voltou a Porto Alegre e permaneceu internado por vinte dias. O *guri* que nascera em 12 de setembro de 1948, agora com menos de 40 quilos, morre em 25 de fevereiro de 1996.

Caio morreu antes de ver o crescimento das campanhas de combate ao HIV/aids, antes de saber que a medicação passou a ser distribuída gratuitamente no Brasil, antes até de ver que o monitoramento de exames garantiram uma qualidade de vida maior aos portadores do vírus. Morreu antes da taxa de mortalidade diminuir mais de 50% e quase uma década antes do PEP (profilaxia pós-exposição) ser

⁵⁸ *Primeira carta para além dos muros*, 21 de agosto de 1994, São Paulo. *Segunda carta para além dos muros*, 04 de setembro de 1994. E *Última carta para além dos muros*, 18 de setembro de 1994, Porto Alegre. Todas publicadas no Jornal *O Estado de São Paulo*.

introduzida no Sistema Único de Saúde. E, atualmente, quase duas décadas depois de sua morte, o coquetel que era composto por mais de 10 remédios, reduziu-se a somente um comprimido por dia.

Se para Caio os piores anos foram 1995 e 1996, para Pier Vittorio Tondelli o pior certamente foi 1991. Em Abril o escritor italiano se muda de Milão para Bolonha e faz sua escolha: permanecer em silêncio sobre sua condição de viver com o vírus HIV. Aos 36 anos, o *bimbo*⁵⁹ nascido em 14 de setembro de 1955, religioso que adorava andar de bicicleta, cuja ligação com seus avós era íntima e sólida, morre devido a complicações com a aids. Foi sepultado em um pequeno cemitério da sua cidade natal, Correggio⁶⁰.

3.2 As tramas noturnas de Caio Fernando Abreu

A narrativa da novela “Pela Noite” apresenta o jogo de sedução entre Pêrsio e Santiago. O flerte iniciado no apartamento do primeiro segue pelos territórios gay⁶¹ da noite paulistana e está constantemente permeado pelo clima de paranoia e acusação. O discurso normalizador e classificador da sexualidade, ao longo da novela, é questionado e construído através do encontro casual desses dois personagens, perdidos na noite de uma metrópole.

Um dos eixos condutores da narrativa é a atitude verborrágica de Pêrsio. Quase sempre, sem permitir a réplica do outro, o personagem impõe o mecanismo de representação de papéis. Sendo assim, é ele quem estabelece as regras, tais como o nome de cada um (retirados dos livros de escritores estrangeiros). Entremeados ao discurso de Pêrsio, o relato e os comentários do narrador vão permitindo analisar alguns aspectos que caracterizam os diferentes pontos de vista, no que diz respeito à cumplicidade na exclusão e, ainda, aos movimentos que acompanham o processo de identificação e nomeação das sexualidades.

A exclusão e a cumplicidade têm relação com o desejo sexual, o qual, segundo a perspectiva deles na infância, divide o mundo. A exclusão, graças ao desejo homoerótico, permite a cumplicidade de um para com o outro, que compartilham e dividem tal comportamento. Essa

⁵⁹ Do italiano, maneira carinhosa de dizer “menino”.

⁶⁰ Região de Reggio Emilia, estado de Emilia-Romagna, ao norte da Itália.

⁶¹ O termo inglês *gay*, cuja tradução é “alegre”, foi adotado com a finalidade de substituir o estigma médico do termo “homossexual” por uma imagem positiva, animada e feliz.

divisão propõe de saída uma hierarquia classificatória de valores binários de certo/errado, normal/anormal, entre os quais se deve optar. Estar entre os primeiros permite a inclusão; já para os segundos impõe-se a exclusão.

Pérsio relaciona-se com sua sexualidade de modo problemático, resultante de traumas vividos na infância. Em certo momento ele relata os insultos vividos:

– Isso. *Fresco*, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai-ai*, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. [...]
[...] Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso*, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou? (ABREU, 2007, p. 162 – grifos no original)

Antes mesmo de vivenciar suas experiências sexuais, Pérsio já vivia uma identidade gay que lhe fora imposta pelo olhar do outro. O efeito devastador na vítima é ressaltado por João Silvério Trevisan: “não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível da pulsão” (2004, p. 164-5). Pérsio constantemente sente-se pertencente ao errado, ao contrário das normas. A personagem enxerga no fato de viver em uma metrópole a possibilidade de se perder, misturar-se à multidão.

O processo de identificação e nomeação das sexualidades se dá de forma diferente nos dois rapazes. Partindo de Pérsio, o protagonista mais loquaz, ele tem a identidade sexual dada pelos outros, vinda, portanto, do exterior, através da voz das meninas, da comunidade, da sociedade que exclui e rotula o que se “desvia”⁶² das normas. Ele

⁶² Saliento que o termo “desvio” (e, por conseguinte, suas variantes) é utilizado de modo a ressaltar a maneira pela qual Pérsio se relaciona com sua própria sexualidade. Há mais de 20 anos (no início da década de 1990) tal conceito foi banido pela Organização Mundial de Saúde; no Brasil, poucos anos antes da OMS, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade como desvio. O movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais,

incorpora essa identidade postiça antes mesmo de experimentar a própria sexualidade; a partir daí, Pêrsio representará a personagem que lhe foi atribuída, mesmo não se vendo assim.

Sobre os locais gays, Pêrsio sente uma espécie de aversão, ele só vai a estes locais por necessidade de encontros sexuais e mais nada. A aversão de Pêrsio aos gays pode ser compreendida como um ataque a si mesmo: já que lhe foi imposta uma identidade sem que ele a escolhesse, uma forma de negar esta imposição é atacá-la. Pêrsio afirma que um dos principais motivos pelo qual não esteve em um relacionamento duradouro é o incômodo que sente com algumas das práticas sexuais mais comuns entre homens que fazem sexo com outro homem, isto é, o sexo anal. Ele conta para Santiago:

Fiquei com um nojo. Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda. Sabe que não agüento [*sic*] merda? Eu vejo um cara e gosto e tal e me aproximo e rola umas, sempre rola umas, porque eu canto bem, eu sei cantar, veja que vaidade, e daí eu penso, Deus, daqui a pouco a gente vai pra cama e chupa daqui, chupa dali, pega, baba, roça, morde, e no fim inevitável tem o cu e a merda no meio. Você acaba *sempre* dando a bunda ou comendo a bunda do outro. [...] Mas é nojento pensar que o pau do outro vai sair dali cheio da sua merda. (ABREU, 2007, p. 175 – grifos no original)

O asco de que fala Pêrsio advém da sua associação ao amor entre dois homens. Para ele, o amor entre dois homens desconsidera outras práticas (como o *gouinage*⁶³, por exemplo) e está interligado ao desconforto e culpa que sente em relação ao entendimento de sua própria sexualidade. No entendimento perturbado dele, sua sexualidade se pauta sob a fórmula “homossexualidade = sexo anal = antinatural”.

Pessoas Transsexuais, Transgênero e Travestis, vem lutando arduamente para conquistas de direitos sociais igualitários entre tais minorias e o restante da sociedade. Desacoplar questões inerentes a gênero e sexualidade do âmbito de saúde pública, na condição de patologia, devolve a dignidade àquelas pessoas que se encontram diversas da pseudoforma (heterossexualidade); foi uma das conquistas do movimento LGBT a qual contribui para o embate contra o preconceito.

⁶³ Palavra francesa que remete ao sexo não-penetrativo.

Ele enxerga as maneiras de expressar a homossexualidade como sendo antinaturais, ou seja, por meio das normas que lhe foram impostas é impossível que um homem seja *bicha*⁶⁴. Os papéis sexuais (atividade/passividade) ditam, no imaginário popular, a identidade sexual; o homem que penetra outro homem não rompe radicalmente a dicotomia homem atividade/mulher passividade. Além de fixar como inferior, em particular a *bicha* que desempenha sua atividade sexual como passivo, tal discurso conservador tende a identificar e inferiorizar a mulher da mesma maneira.

Diferentemente de Pêrsio, Santiago identifica e nomeia sua sexualidade, além de auxiliar o outro quanto à culpa e à imposição de sua identidade sexual. Quando ele retruca a Pêrsio que é necessário descobrir no cheiro do outro, sendo bom ou ruim, algo que não passe por julgamentos, está também indicando uma abordagem diversa daquilo que Pêrsio chama de sexo ou amor. Na verdade, Santiago se recusa a participar do jogo de Pêrsio, em que as representações de masculino/feminino, sedutor/seduzido, senhor/escravo, algoz/vítima e poder/submissão se perpetuam. Ele propõe a reflexão e discussão dos discursos paranoicos vigentes. Mas essa recusa não coloca Santiago em posição diferente da de Pêrsio quando se fala de amor. Relacionando-se com Beto por dez anos, e só não estando mais com ele porque seu par faleceu, Santiago sente uma solidão enorme. Por ter vivido um amor efetivo, Santiago se aproxima de outros homens na tentativa de reviver tal sentimento, mas é o mesmo aspecto que o afasta de seus pares.

Quando Santiago fala de Beto ao seu interlocutor, é o momento em que notavelmente percebe-se o quanto os protagonistas são

⁶⁴ *Bicha* significa homossexual masculino; gay; homem afeminado. Palavra do Bajubá, linguagem praticada inicialmente pelas travestis e posteriormente estendida a todo universo homossexual; a linguagem é composta por diversos termos utilizados nas religiões de matriz africana e termos próprios destes grupos.

O termo, já utilizado para minorar, ridicularizar ou estigmatizar o homossexual masculino, foi ressignificado no tempo presente, carregando um caráter político – por isso é amplamente utilizado por militantes do movimento LGBT. Isto é, independente de como a *bicha* exerce sua atividade sexual, quem se autoidentifica assim pretende ultrapassar os limites alçozes da normatização de homossexualidade masculina, a qual é pautada em uma discríção exigida socialmente (heteronormatividade). Ser *bicha* pressupõe um enfrentamento e uma inconformidade com a opressão imposta, ditando aquilo que é aceitável socialmente.

diferentes. Pérsio entende que o envolvimento sexual entre dois homens é sinônimo de repulsa, já que, pela sua perspectiva não é natural, além de nojento e degradante. Santiago contra-argumenta dizendo que é justamente aí, quando os cheiros passam a não ter mais importância, que se chega àquilo que se busca no amor: um estado profundo de intimidade e de conhecimento do outro.

Em síntese, Pérsio e Santiago expressam-se por meio de formas bastante distintas de experienciar o homoerotismo. À medida que o primeiro é refém e algoz de um discurso que o estigmatiza, o segundo não profere tais discursos-armadilha de afirmação dos mesmos. A lógica binária é rompida por Santiago no instante em que ele se concentra na vivência da intimidade com seu par; essa lógica binária que é produtora tanto da norma heterossexual quanto do seu desvio.

A novela de Caio inicia-se com essa fala:

– Como esta música – disse, aumentando o volume do som enquanto caminhava pela sala abrindo os grandes vidros da janela para deixar o gemido do sax contaminar ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade. – Exatamente como esta música. (ABREU, 2007, p. 109)

A música a que se faz referência é inferida pelo subtítulo “(*Ao som de Years of solitude, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan*)⁶⁵”. Este jazz exposto logo no início da trama é um dos traços da geração *beat*, conforme aponta Belinato (2009, p. 81). Essa geração reflete seu modo de vida caracterizado pela fluência, pelo improviso, pela ausência de normas fixas, pela liberdade, entre outras. O desencontro musicalizado pelos sons cortantes entre acordeão e saxofone representa o movimento entre os protagonistas. Entretanto, a percepção deste fato ocorre durante a narrativa, quando quem lê percebe a solidão em que vivem as personagens. Este *nonsense* que estrutura a vivência exposta pelas personagens encontra-se na epígrafe da obra:

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 a interpretação; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é

⁶⁵ ABREU, 2007, p. 105.

transluminosa), mas nada quero possuir: é a noite do sem proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a oscuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor.

Roland Barthes:

Fragmentos de um discurso amoroso' (ABREU, 2007, p. 107)

Pérsio e Santiago sentem-se insólitos tanto diante do tempo e espaço em que se inserem quanto diante um do outro. São compostos a partir de um deslocamento *ad infinitum*; e é este deslocar-se de si que os centraliza.

O título da novela e sua epígrafe permitem compreender que a “noite” é o instante de trevas, momento em que há necessidade de luzes. As luzes necessárias são guiadas pelo conhecimento, ou melhor, pelo autoconhecimento. Por este motivo que as sucessivas ações pela noite ocorrem em diversos espaços, sugerindo o movimento tanto das personagens em relação ao espaço, quanto delas em suas relações inter e intra pessoal. “Pela” é um vocábulo formado, como se sabe, através da aglutinação da preposição *por* + artigo *a*, isto é, denotando *através da*; denotando movimento.

Da residência do anfitrião, passando pela pizzaria, partindo para os *bastfonds*⁶⁶ iniciado no bar *Deer's* e finalizando em *Terra de Marlboro*, não é somente um deslocar-se pela metrópole, é também um mover-se de si mesmo. Expandir-se. Inicialmente, Pérsio e Santiago não existem. Ratificando, os protagonistas existem, entretanto seus nomes são empréstimos que norteiam suas representações de papéis pré-determinados. Assim sendo, é possível que tenham se tornado pessoas desprovidas de amarguras do passado – uma vez que têm o intuito de se conhecer. Cada qual, a seu modo, deixa transparecer as marcas que desejaram ocultar, marcas que os compõem. Ao perceberem que é ineficaz assumir uma personalidade diversa, declaram: “– Eu não me chamo Santiago – ele disse. [...] – Eu também não me chamo Pérsio. Portanto não nos conhecemos.” (ABREU, 2007, p. 226). Em seguida sentem-se plenos para provar um do outro e ver que isso é bom (ABREU, 2007, p. 226). Todo o movimento da narrativa os leva a buscar seus referenciais deslocados; conhecem um ao outro,

⁶⁶ No Bajubá, assim são chamados os territórios do gueto gay, onde ocorrem diversão, entretenimento, paqueras, encontros amorosos, etc.

efetivamente, somente após compreenderem exatamente aquilo que são. A abertura para o outro é consequência do primeiro devir, qual seja, a experimentação de singularidade.

3.3 Os laços de *Camere Separate*

O último romance de Pier Vittorio Tondelli narra o desejo de união plena. Leo anseia um relacionamento absoluto, entretanto a narrativa se desenvolve através de lembranças, já que Thomas, seu principal par, está morto. O enredo expõe pressentimentos de amor e morte, Eros e Tântatos; sentimentos de perda, sentimentos dolorosos, impossibilidades e necessidade de amor.

Seria mais conveniente ler esta narrativa recorrendo à figura do estrangeiro: Leo conhece Thomas depois de terminar uma relação com um homem viciado em drogas; os protagonistas mantêm seu relacionamento amoroso de maneira efetiva com a condição de estarem em “quartos separados”. Depois de acatar a decisão do seu parceiro para o *modus operandi* desta relação, Thomas conhece uma garota com quem mantêm uma relação paralela. No instante em que se dissolvem as agruras pelas quais passam os companheiros, Thomas recebe o diagnóstico de uma doença incurável que culmina em sua morte. A figura do estrangeiro pode ser compreendida por meio de uma pessoa que não se sente natural no espaço onde está inserida. Uma vez que as personagens não se sentem confortáveis em suas vivências, constantemente buscam meios de se sentirem pertencentes àquilo que os cerca, seja seus pares, seja os lugares por onde passam, seja a maneira como são reconhecidas (“Leo-com-Thomas”⁶⁷). Em um determinado ponto da obra o narrador se refere a Leo como uma pessoa que está “naquela terra estrangeira que não será nunca seu território natal”⁶⁸.

Ao final do primeiro movimento é anunciada a morte de Thomas. O silêncio que nomeia este capítulo atua como um espaço para onde as personagens se movem. A primeira cena descrita é uma festa, ambiente completamente barulhento, regado a drogas e músicas; o músico Thomas está tocando piano quando se encontra com Leo. Neste capítulo é descrito o primeiro beijo dos protagonistas, mesclando barulhos exteriores com silêncios interiores: “E assim, entre o contentamento que marca o fim do show, aplausos, gritos, cantos, assobios de alegria e

⁶⁷ “Leo-con-Thomas” (TONDELLI, 2000, p. 967).

⁶⁸ “in quella terra straniera che non sarà mai la loro patria” (Ibid., p. 977).

fumaça que os cercam, tornando-os invisíveis, sua relação por um tempo, beirando o sentimento de mal-estar, ocorre o primeiro beijo de suas vidas⁶⁹”. E esta parte do romance se encerra com o silêncio causado pela morte de um dos protagonistas.

O segundo capítulo descreve o mundo de Leo. Ele percorre algumas metrópoles europeias (iniciando por Londres, passando por outras, e finalizando em Milão) – a trajetória pelo espaço exterior se expande; ainda é este o momento da narrativa em que o protagonista se isola e entra em contato consigo mesmo, com seu mundo – a trajetória pelo espaço interior se expande. Durante este fluxo, a figura do estrangeiro é potencializada. Percorrendo vários países da Europa, a personagem busca reencontrar vivências onde esteve com seu namorado. Esta peregrinação não é somente um deslocamento de cidades, mas também um remexer-se em si mesmo na busca de uma identidade perdida: “tudo era consistente com o comportamento de uma liturgia da qual Leo se sentia profundamente excluído, mas, que, ao mesmo tempo, pertencente a ela⁷⁰”. Mesmo sentindo-se excluído dessa liturgia, ela lhe pertence; é algo do qual não se pode fugir. A busca pelo reconhecimento de sua identidade é exposta em outro trecho: “que os outros o reconheçam como Leo⁷¹”. A viagem narrada é exposta por meio de fatos aparentemente exteriores, entretanto a efetiva jornada é no interior do protagonista.

A terceira parte expõe fatos posteriores à trajetória interior de Leo. Aparentemente equilibrado, o protagonista aceita seu próprio destino, entendendo que sua transformação é fruto dos acontecimentos (morte de Thomas e passagem do luto). Neste último movimento Leo apresenta a pluralidade que o compõe, já que ele é quem conviveu com seu parceiro, quem o viu morrer, quem atravessou a angústia do luto e quem agora se sente renascido. Aqui ele se percebe pleno, agora reconcilia-se consigo mesmo, reabilita-se de sua separação. Leo não descarta sua passagem por extremos, tais como, a subtração

⁶⁹ “E così, fra il tripudio che segna la fine del concerto, applausi, grida, cori, fischi di gioia e vapori che li avvolgono rendendoli per qualche istante invisibili, loro si scambiano, stretti fin quasi a sentir male, il primo bacio della loro vita” (Ibid., p. 933).

⁷⁰ “tutto era coerente allo svolgimento di una liturgia dalla quale Leo si sentiva profondamente escluso ma che, nello stesso tempo, gli apparteneva” (Ibid., p. 961).

⁷¹ “che gli altri riconoscono come Leo” (Ibid., p. 963).

irremediável do seu grande amor, a superação desta perda com a finalidade de restauração de si, o entendimento que tanto um polo quanto o outro compõe um novo ser que é fragmentado. A narrativa termina expondo a metáfora existencial da viagem; percurso da memória, navegação pela vida. Apresenta personagens que não se separam, ao contrário, se movem.

Quartos separados é um título que causa estranhamento se for associado ao enredo. Segundo a norma vigente, considerada dentro de uma moral imposta pela maioria da sociedade, como poderiam pessoas que desejam permanecer em uma plena história de amor viver em quartos separados? O fato extraordinário é o mote desta obra que se pauta sobre as formas de diversidade. São várias as oposições ao longo do romance: retornar para espaços de reconhecimento das raízes *versus* lançar-se rumo ao desconhecido; abandono e fusão; observação e participação; arte e experiência; eu e outro; desejo e realização etc. As digressões que o enredo apresenta exploram os valores de “ser separado”. Essa separação que pode ser entendida como apartar-se entre um *eu* e seu *outro*; ou pode ser vivido sob a forma de alteridade, de uma desunião entre um *eu* e seu *eu*. Separação como alienação; separação de si. Fragmentação da identidade que possibilita a pluralidade do *ego*. O caminho do luto purga Leo de seu distanciamento do mundo, tem a finalidade de reequilibrá-lo. Permite seu entendimento enquanto ser plural. O caminho percorrido afasta ao passo que proporciona um regresso.

Por meio do contato com outras pessoas, através das perspectivas que o atravessam, o protagonista é colocado em movimento. Leo percebe que no momento em que os outros lançam seu olhar para ele esperam uma reação diante dessa ação; cada pessoa é moldada através daquilo que os componentes da sociedade esperam desse cidadão – e com o protagonista não seria diferente. Contudo o olhar e a expectativa do outro geralmente não constituem aquilo que Leo gostaria que lhe fosse lançado, seja inicialmente, quando está em lugares junto de Thomas, seja quando retorna solitário aos mesmos lugares. Ao se conscientizar disso, Leo reflete sobre as regras, os comportamentos e os valores que lhe são impostos, assim, reflete sobre aquilo que caracteriza a hipocrisia da sociedade na qual ele está inserido: “Com qual hipocrisia o europeu impõe regras e comportamentos como se os valores ainda

fossem os do Ocidente quando, na verdade, tudo se mostra o contrário?⁷²”.

O olhar do *outro* lançado sobre o *eu*, dentro desse contexto, expõe o drama do opressor em relação ao oprimido, tal como o altruísmo no mesmo cenário corresponde à hipocrisia. Os opressores da contemporaneidade não se veem como tais, mas como pessoas que merecem ser felizes, seja por sua criação, seja por sua conduta moral, seja porque assumem um papel esperado. Portanto, qualquer obstáculo à felicidade deve ser eliminado – e, por extensão, tudo aquilo que ultrapassa os limites soberanos. Inicialmente, quando o protagonista viaja na companhia de seu namorado, em diversos locais é surpreendido com reação de espanto diante da relação entre eles:

Em Colônia, como em outras cidades onde Leo ia acompanhado por Thomas, a curiosidade sobre quem era o garoto permanecia suspensa na conversa. Nem ele, nem Thomas eram afeminados. Nem um nem o outro caíam nos clichês sobre a homossexualidade. Eles não eram teatrais, não eram chamativos, não faziam barulho, não eram vulgares, não falavam constantemente sobre sexo. Eles eram sutis e isso criava o maior embaraço⁷³.

Posteriormente, viajando sozinho, sente-se novamente oprimido pelos olhares, desta vez por não estar acompanhado de Thomas. As personagens lutam para que possam ser aceitas e reconhecidas como pares (Leo-com-Thomas como escreve Pier Vittorio Tondelli) e, quando finalmente amenizam o estranhamento dessa situação, um deles morre

⁷² “Con quale ipocrisia l’europo impone regole e comportamenti come si i valori fossero ancora dell’Occidente quando invece tutto dimostra il contrario?” (Ibid., p. 982).

⁷³ “A Colonia, come in altre città in cui Leo era stato accompagnato da Thomas, la domanda su chi fosse quel ragazzo restava sospesa sulla conversazione. Né lui né Thomas avevano modi femminili. Né l’uno né l’altro rientravano nei luoghi comuni sull’omosessualità. Non erano teatrali, non erano sgargianti, non facevano chiasso, non erano volgari, non parlavano continuamente di sesso. Erano indefinibili e questo creava maggior imbarazzo” (Ibid., p. 963).

Conforme já exposto anteriormente (Cf. nota 64 e seu excerto no corpo do texto), há aqui situação semelhante, ou seja, o espanto advém da pseudo-impossibilidade de dois homens serem *bichas*.

deixando o outro sozinho. A nova situação – que já fora a condição atual de Leo – volta a causar surpresa diante dos olhares da sociedade.

Salienta-se que esta relação entre “Opressor/Oprimido” muitas vezes ocorre de modo inconsciente. A própria personagem que se sente oprimida assume o papel de opressor quando o autor expõe um dos pensamentos de Leo que surge após este ter visto um filme com seus pais:

Eu não fiz isso. Não é minha responsabilidade um campo de extermínio. Eu nao era nem nascido e não tenho nada a ver com aquelas pilhas de cadáveres e esqueletos armazenados. Por que então *me fazem ver* as câmaras de gás? Eu não fiz nada, nada, nada disto. (TONDELLI, 2000, p. 973 – grifos no original).⁷⁴

Destaca-se que a vida social impõe o papel a se assumir diante dessa relação: a massa age como opressora diante do indivíduo; porém quando o indivíduo está inserido na massa torna-se opressor. Leo faz suas opções: ora quer estar junto de Thomas e ser reconhecido como seu par; ora não está mais com ele e luta para livrar-se da imagem outrora criada. Suas escolhas determinam como ele gostaria de ser visto. Como o próprio romance expõe: “Mas agora tudo é mais difícil, quase impossível, porque Leo é oprimido pelos resultados de sua própria escolha pela liberdade⁷⁵”.

Ao passo que alguns traços da literatura produzida pela geração *beat* apareciam na novela brasileira, aqui, no romance italiano, eles estão presentes de uma forma mais latente. Observa-se, por exemplo, que o protagonista é jovem e assolado por uma grave crise de identidade; drogas e sexo ditam o ritmo do primeiro movimento. E, ainda, pode-se perceber outro desdobramento desse viés artístico, qual seja, o viajante solitário. A solidão interna é percebida em

⁷⁴ “Io non ho fatto questo. Non è la mia responsabilità di un campo di sterminio. Non ero nato e non ho niente a che fare con quei cumuli di cadaveri e con quelle fosse di scheletri ammassati. Perché allora *mi fanno vedere* le camere a gas? Io non ho fatto niente, niente, niente di tutto questo” (Ibid., p. 973 – grifos no original).

⁷⁵ “Ma ora tutto è più difficile, quasi senza via di uscita, perchè Leo è oppresso proprio dai risultati della sua scelta di libertà” (Ibid., p. 993).

comportamentos dessa geração ávida por novidades, cujas escolhas necessariamente refutam vivências ditas, até então, convencionais. Tornando-se conhecidos entre o final dos anos 1950 e início da década seguinte, a geração *beat* foi marcada por apresentar artistas (inicialmente norte-americanos) que levavam uma vida nômade ou fundavam comunidades. Podem ser considerados os inspiradores do movimento *hippie* ou *punk*; ou, ainda, de um movimento maior que ficou conhecido como contracultura – quando já se nota a presença dos meios de comunicação em massa, espírito libertário, cultura marginal, expressões diversas, entre outras características. Ressalta-se que muitos “beats” eram comunistas ou politicamente de esquerda, ainda que apresentando tendências anarquistas. Traços percebidos posteriormente no pós-modernismo são notados na literatura *beat*, tal como a valorização do *kitsch* enquanto elemento sublime. Os escritores beats engajavam-se em experiências espirituais profundas, por esse motivo sua arte é guarnecida com entorpecentes e outras artes (pintura, arquitetura, moda etc). Os corpos, as drogas, as viagens, músicas, escrita são temas recorrentes no percurso deste romance tondelliano. Em suas *trips*, Leo deixa escapar ecos da geração *beat* por meio das atitudes que toma, bem como através de seus comportamentos. Viajante, escritor, evita grandes centros, evita aglomerações, leva pouca bagagem, carrega um livro, um caderno e um walkman. Isso lhe basta para seguir seu rumo em direção ao silêncio e recordações.

Leo entende que a percepção de si mesmo foi potencializada pela morte de seu companheiro. A partir do esvaziamento imposto pela nova ordem é que o protagonista percebe-se fragmentado. Inserido nessa dinâmica diversa da anterior, ele se movimenta de múltiplas formas. Na tentativa de sentir-se pleno, busca reconhecer-se; na tentativa de sentir-se pleno, sai em viagem por espaços exteriores. A sensação de morte é inferida em vários momentos da narrativa: sua peregrinação pelas cidades europeias inicia-se no outono (estação do ano intermediária em que a natureza recolhe-se e permite que suas perdas ocorram lentamente, ela se prepara para o próximo período que é o mais hostil); a personagem sente necessidade de estar sozinho; a trajetória escolhida são cidades onde ele já esteve com seu namorado que agora está morto. Outro comportamento que se destaca é a necessidade que Leo tem de dormir, o que ocorre na mesma proporção em que para ele é imprescindível a solidão. Como destaca Maurice Blanchot:

Quando estou só, não estou aí. Isso não significa um estado psicológico, indicando o desaparecimento, a supressão desse direito de sentir o que sinto a partir de mim mesmo como de um centro. O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si (BLANCHOT, 2011, p. 275)

A solidão é um momento em que o indivíduo pode afirmar-se, já que adquire a consciência ausente dos outros; essa consciência é a própria essência de não-ser aquilo que o outro espera. Leo tem necessidade de estar sozinho para aproximar-se da morte e, assim, encontrar-se com a vida que deve seguir de agora em diante sem seu companheiro. Assim como a solidão aproxima o protagonista da morte como intuito de afastá-lo posteriormente, o sono também executa o mesmo papel:

O sono é, pelo contrário, a intimidade com o centro. Não estou disperso mas inteiramente reunido onde estou, nesse ponto que a minha posição e onde o mundo, pela firmeza do meu apego, se localiza. Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática (BLANCHOT, 2011, p. 291)

Portanto a solidão e o sono foram elementos que Tondelli utilizou para que sua personagem pudesse vivenciar a morte de maneira simbólica. A escolha de Leo em passar pelas mesmas cidades em que estivera com Thomas não destoa desse enfrentamento da morte. Blanchot expõe que a semelhança cadavérica explicita a *semelhança a si mesmo*; porém essa expressão deveria significar *àquele que ele era, quando tinha vida* e o si mesmo designar o ser impessoal, distanciado e inacessível. A semelhança cadavérica é o *double*: semelhança e imagem. Blanchot conclui, então, seu raciocínio: o cadáver é a sua própria imagem, é o reflexo e, por extensão, o semelhante; entretanto é tudo isso, ao mesmo tempo em que é nada mais é (em relação a qualquer ser

vivente); é o semelhante que se assemelha ao nada (2011, p. 282-3). Agora no outono revisitando locais onde esteve com Thomas na primavera, o protagonista se conscientiza das suas angústias: “Foge de uma morte para se aproximar da sua própria morte. Dorme profundamente, de tarde e de noite. Quando não está viajando, dorme. E cada vez que relaxa na cama se convence que não deve nunca mais acordar⁷⁶”.

Tondelli utiliza amplamente alguns recursos estilísticos para reproduzir na narrativa a ambivalência da sua personagem perante a viagem. Por exemplo, o discurso indireto livre, o qual reproduz não somente as falas de Leo, Thomas ou seus interlocutores, mas também os pensamentos destes, seus desejos; isto é, o pensamento que ocorre no interior da personagem expõe seus anseios assim como revela o olhar que os outros lançam sobre ela. Outro recurso narrativo utilizado no romance é a incorporação do passado no momento presente; em outras palavras, no momento da viagem atual, o protagonista se recorda de algo que viveu no passado com seu companheiro e deixa escapar aquilo como se estivesse acontecendo no presente.

Ao longo da sua viagem, o protagonista, ainda, reflete sobre a condição de morte que lhe é imposta por diversos fatores (solidão, sono, olhar do outro, vida na metrópole etc.) e, ao raciocinar sobre sua situação, conclui que não pode estar plenamente vivo: “Entendeu pela primeira vez que não está de fato morrendo, como pensava. Ele ainda está vivo, embora não deseje tanto. Continua a viver sem Thomas. Leo sem Thomas. É inconcebível. Isso significa apenas uma coisa: que também Leo está morto⁷⁷”. Na realidade Leo toma consciência de que está suspenso no nada⁷⁸ e somente agora ele pode superar a situação em que se encontra – ausência do companheiro. A supressão de si mesmo causa na personagem uma reflexão mais profunda sobre sua profissão: “Ele que havia confiado às palavras, ainda não à literatura, nem mesmo

⁷⁶ Fugge da una morte per avvicinarsi alla propria morte. Dorme profondamente, di pomeriggio e di notte. Quando non viaggia dorme. E ogni volta che si distende sul letto è convinto di non svegliarsi mai più (TONDELLI, 2000, p. 969).

⁷⁷ “Capisce per la prima volta che non sta affatto morendo, come pensava. Sta continuando a vivere, anche se non proprio a desiderare. Sta continuando a vivere senza Thomas. Leo senza Thomas. È inconcepibile. Significa una sola cosa: che anche Leo è morto” (Ibid., p. 989).

⁷⁸ Cf. HEIDEGGER, 1973.

aos livros, mas apenas às cartas e aos contos toda sua ansiedade e seu desejo de mudança da sua vida, viu-se anulado pela falta de desejo pelas palavras⁷⁹”. A falta de palavras para um escritor (profissão de Leo) é a configuração da morte. Entretanto, conforme Silviano Santiago, o narrador pós-moderno busca a redenção da palavra em tempos de espetáculos. A principal função do narrador no tempo presente é ressaltar as experiências alheias e narrar que “existe, pesado, o silêncio” (SANTIAGO, 1989, p. 46) em tempos de bombardeio das imagens. A angústia é algo imperceptível que traz o vazio no indivíduo, tira sua plenitude, isto é, conduz *tudo* para a condição do *nada*. Para a personagem a expressão deste nada são as palavras. A escrita que exprimira seu desejo de refazer sua *via crucis*, foi o discurso que o conduziu para o estado de morte. E, neste momento, a ausência do desejo pelas palavras que lhe permite refletir profundamente sobre seu estado enquanto ser. Estar *tête-à-tête* com o nada que lhe permite livrar-se das agruras iniciais.

Quando a personagem principal de *Camere Separate* pensa no momento em que se reencontra, ele consegue também meditar sobre suas relações amorosas. Por um longo trecho do romance, Leo pondera sobre sua relação com Hermann, seu ex-namorado anterior a Thomas. Mesmo nutrindo uma enorme admiração pelo seu antigo parceiro, Leo define sua relação como um inferno (TONDELLI, 2000, p. 999). Hermann é alcoólatra e por este motivo Leo não suporta por tanto tempo a sua relação amorosa. Mesmo com todas as adversidades, Leo e Hermann reclamavam sua inserção no mundo lutando pela visibilidade da sua relação: “Eles estavam em guerra contra os valores da sociedade e contra a normalidade. Eram rebeldes e se sentiam diferentes. O relacionamento deles era precisamente uma guerra separada⁸⁰”. Depois de considerar seus caminhos de vida e morte durante a viagem, Leo finaliza seu processo de ressurreição nos Estados Unidos. Antes de chegar à América, ele visita seus pais que ainda moram na cidade onde passou sua infância. Neste lugar pode pensar nos seus companheiros e

⁷⁹ “Lui che aveva affidato alle parole, non ancora alla letteratura, non ancora ai libri, ma proprio alle lettere e ai racconti tutta l’ansia e il desiderio di un cambiamento della sua vita, si trova ora annullato dalla mancanza di desiderio per le parole” (TONDELLI, 2000, p. 993 – grifos meus).

⁸⁰ “Erano in guerra contro i valori della società e contro la normalità. Erano ribelli e si sentivano diversi. La loro relazione era precisamente una guerra separata” (Ibid., p. 1002).

concluir que já está pronto para reviver uma história de amor. Entretanto, quando Leo permite-se viver as relações humanas nesta cidade, ele se depara com a mercantilização do amor. O protagonista novamente é levado pela emboscada da contemporaneidade, sua viagem é o caminho escolhido para vivenciar a experiência da morte em todos os âmbitos e, envolvendo-se sentimentalmente com um *michê*⁸¹, Leo experimenta a morte do amor. Agora que a personagem passou por muitos recintos onde se deparou com os significados da morte, ele está preparado para dar continuidade à sua vida.

3.4 Quaisquer implicações

O movimento de arte relacionado à pós-modernidade pode ser, então, considerado o pós-modernismo. Nele expressam-se convivências paralelas tanto de elementos clássicos quanto daqueles considerados inovadores, experimentais. Na literatura a multiplicidade de linguagens é um dos arranjos que a caracterizam. Tais gestos são compostos por pantomimas esvaziadas, às quais é possível atribuir diversas significações. É a partir da percepção entre substâncias históricas e culturais que se apresenta o cerne de ideias abordadas por Remo Ceserani (1997). Ao observar que a cultura pós-moderna é capaz de abarcar em si diversas vozes, Ceserani destaca a possibilidade harmônica de convivência das inovações literárias com a técnica clássica.

Na arte moderna a realidade é questionada através das vanguardas. O modernismo expõe a crise da representação do mundo, pretende resumir a irracionalidade e as emoções humanas num gesto de ruptura tendencialmente antiburguês. O pós-modernismo incorpora no *design*, na moda, nas artes gráficas o culto do novo que pregaram as vanguardas, permitindo o descaso daquilo que estava na redoma. A pop arte é a principal bomba que explode e arruína isso, indo contra o subjetivismo e o hermetismo do primeiro momento moderno; converteu-se em antiarte e lançou-se nas ruas como uma linguagem assimilável pela massa. Inspirada na cultura popular, esse movimento cultural propôs transformar temas do cotidiano em obras de arte, refletindo de maneira criativa e irônica os traços do contexto social de sua produção. Ressonâncias da vanguarda dadaísta, que fora liderada por Marcel

⁸¹ Homem profissional do sexo; garoto de programa (Bajubá).

Duchamp, são percebidos na pop arte, tais como o *non-sense*, que na vanguarda foi inspirado pelos momentos iniciais da fala das crianças e no movimento posterior guiava a exagero de consumo. Publicidade, imagens televisivas, quadrinhos, fotos, cenas de cinema, ilustrações, vários elementos populares eram constantemente utilizados como inspiração para obras da pop arte. Por meio do retorno da arte figurativa, que se contrapôs ao expressionismo alemão que ainda ocupava destaque na cena artística, o espetáculo da vida ganhou os espaços outrora eruditos.

A mercantilização, o *kitsch*, o popular, a cultura de massa, tudo isso convive junto com elementos tradicionais, *cult*. De modo totalizante, buscando representar o que se supõe trivial, nasce o pós-modernismo: fragmentos antagônicos que refletem o sujeito fragmentado; ressurgimento de fatos narrados por meio de outras perspectivas; imperceptibilidade dos limites culturais, temporais ou espaciais; entre outras características. Remo Ceserani destaca que o pós-modernismo influenciou a maneira como percebemos esta realidade que nos cerca, sobre o modo como pensamos, como nos comportamos, como nos relacionamos com a natureza, a sociedade e nossos pares; em relação ao passado, mudamos o modo como trabalhamos e como produzimos e, principalmente, mudamos nossa subjetividade e comunicação. Se na modernidade havia elites artísticas e literárias, na pós-modernidade quem ocupa este *status* de elite é quem consome. A pessoa que consome ocupa o patamar mais elevado, isto é, inevitavelmente a relação mercadológica está evidenciada, e a elite pós-moderna é mais popular, mais imediatista, ávida por mais mercadoria. Portanto, a figura do intelectual encontra-se fragilizada em tempos pós-modernos. Pouco a pouco foi sendo estabelecida uma nova lógica cultural, capaz de evidenciar diversos modelos estilísticos e literários (estranhos aos espaços determinados pelo cânone).

A literatura pós-moderna é pautada nas representações dos cenários urbanos, compostos pelo clima desestabilizante de câmeras que não deixam nada escapar do controle, fantasias apocalípticas, ilusões diversas, crises persecutórias que refletem a consciência labiríntica e fragmentação interior das pessoas. Assemelhando-se a um *plot*, o ambiente representado é fechado, daqui a possibilidade de escape é ínfima, sempre conspiratório e repressivo; inevitavelmente percebe-se o clima esquizofrênico que paira no ar. Esta produção textual apresenta mais questionamentos que soluções, ela ramifica-se em devaneios, impossíveis de finitude. Em níveis extratextuais acentuam o caráter

voyeur da escrita. Personagens, narradores, leitores, todos no mesmo nível de plateia do show representado. Em níveis intratextuais percebem-se os múltiplos diálogos com outros textos e outras artes (por este motivo que vários pensadores destacam a forma pastiche na criação literária pós-moderna). Outro elemento crucial deste momento artístico é a utilização de formas já gastas, deste modo prestigia-se a erosão causada pelos discursos. As expressões linguísticas abarcam em si distintas outras possibilidades de reinventar-se. A palavra é reciclada, é revivida. Tal mudança de paradigma é uma das consequências dos movimentos subjetivos, de uma nova maneira de se organizar e representar a consciência estética – reflexo da sociedade em que tal produção está inserida. Estas características podem ser percebidas na literatura de Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli, sendo que ambos apresentam textos com influências populares.

Caio Fernando Abreu apresenta uma narrativa que dialoga com as teorias em voga no momento de sua produção. As personagens de “Pela Noite” são apresentadas de maneira fragmentada, desarticuladas de uma totalidade. Nota-se pelos nomes que lhes são atribuídos: Pérsio, retirado da novela *Os Prêmios* (1960), de Julio Cortazár, e Santiago, retirado de *Crônicas de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. As personagens do gaúcho assemelham-se às dos autores latino-americanos. Pérsio, argentino, abusa de solilóquios sobre o caráter oculto e místico de sua viagem: mesmo dialogando em vários momentos com outras personagens, não comenta sobre os encantos da sua viagem de navio. Santiago Nassar, personagem colombiana, é morto pelos irmãos Vicario, isto é, sua morte é imposta por outrem; sua morte é anunciada pois todas as pessoas que habitam o vilarejo sabem do plano dos irmãos, mas não conseguem intervir para evitar que se execute; ao longo da narrativa o leitor não tem acesso aos pensamentos do protagonista. Outra obra ressalta a miscelânea desta novela, que apresenta referências aos nomes de três obras latino-americanas: as duas já supracitadas e *Conversa na Catedral*, de Mario Vargas Llosa. A obra peruana pode ser entendida como inspiração para o desenvolvimento da trama brasileira. Em outro momento da narrativa brasileira, logo em seguida, é evidenciado o *patchwork* criado pelo autor:

– Como *não*, cara? Não tem o que entender. Tudo muito simples: a partir de agora você se chama Santiago e eu me chamo Pérsio. Certo, *Santiago*? Que foi, não gosta do nome? É um nome

fantástico, cara. Além do Nasar, que você gosta, tem o outro Santiago, o da *Catedral*, aquele jornalista com mania de pobre, filho de pai político e veado; é uma dupla homenagem. Como a Simone Clarice do Rubem Fonseca, naquela história, como era o nome, *Corações solitários*, era isso? Sem falar em Santiago do Chile, que Deus salve e guarde. Allende. Aff, uma tripla homenagem. – Vinha caminhando em direção ao sofá. – Que tripla que nada: quádrupla, *God!* que palavrinha, quá-dru-pla. Tem ainda Santiago de Compostela, lembra da *via-láctea*? Na Espanha, acho que na Espanha, será Galícia? – Parou bem na frente dele, sem sapatos, as meias berrantes listradas de azul, amarelo, uma bandeira sueca, quase tocando as pontas dos seus tênis muito brancos. – Mais ainda, muito, muito mais. Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? Tive um amigo de lá, o Ruy, onde estará o Ruy Krebs? – Deu um salto no ar, arregalando os olhos. – Impossível que você não goste desse nome, rapaz. É uma quín-tu-pla homenagem. E mais, tem mais, nossa, *sêxtupla*: aquele Santiago pescador do Hemingway. Se procurar tem mais ainda. Santiagos não faltam. (ABREU, 2007, p. 120 – grifos no original)

Santiago estaria longe de ser *uno*, se apresenta *sêxtuplo*, múltiplo. A opção do autor é apresentá-lo em consonância com o contexto sociocultural, isto é, ele está longe de ser somente um, antes, porém, seriam vários concentrados em uma única figura.

Na obra do escritor italiano o fragmento é conotado pela estrutura de *Camere separate*. Os três capítulos compõem um romance móbil, permitindo sua interpretação individual e, ao mesmo tempo, construindo o entendimento da obra como um todo. Em forma de *flashback*, os três movimentos⁸² que se complementam vão relatando instantes da história. O recurso utilizado em outras artes (amplamente empregado na cinematografia, ou em menor grau na música) expõe o hibridismo típico

⁸² A saber: *Verso il silenzio* (Rumo ao silêncio), *Il mondo di Leo* (O mundo de Leo) e *Camere Separate* (Quartos separados).

da estética pós-moderna. No romance em questão este recurso evidencia a inserção de novos fatos aos já anteriormente narrados, integrando elementos heterogêneos. Como afirma Compagnon, seja por meio da união de diversos elementos retalhados, seja por meio da restauração de noções gastas, o pós-modernismo não deseja ser revolucionário. Mas, antes, contenta-se com esta mistura de códigos apropriando-se de tradições locais conjuntamente com as inovações e interferências diversas (2010, p. 112). Palinódia; inserindo ou retratando elementos, estilos coexistentes; “contaminação entre a memória histórica das formas e o mito da novidade” (2010, p. 113).

Embora ciente de que há outros elementos de linguagem presentes na escrita pós-moderna, Linda Hutcheon potencializa este viés do contágio para desenvolver seu conceito de metaficção historiográfica (1991, p. 11). Em suma, ela define que a narrativa pós-moderna incorpora sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas e, a partir disso, tem sua base para repensar e reelaborar formas e conteúdos do passado (1991, p. 22). Esse olhar para o passado não é nostálgico, ele realiza paradoxalmente tanto a mudança quanto a continuidade cultural, ou seja, existe um caminhar paralelo entre o passado, que a narrativa pós-moderna contempla, e o presente/futuro, para onde almeja estar.

O termo “metaficção historiográfica” salienta dois aspectos fundamentais: (1) o caráter metadiscursivo, isto é, a escrita que volta para si mesma dentro de um processo hermenêutico; e (2) sua relação com a historiografia. A crítica literária canadense destaca que o cerne da discussão é a “presença do passado”, muitas vezes realizada através de um diálogo entre ele e o presente. As virtualidades abortadas do passado são atualizadas nesta operação. O que estava adormecido na história que perpetuou tem a capacidade de despertar e desdobrar-se no futuro alternativo.

O alvo das parodias pode ser um discurso homogêneo, um grupo de obras, um gênero, etc. O resultado não é a modificação do original, mas sua modificação através de pastiche, recontextualização, expansão ou atribuição oposta de sentido, condensação, entre outras propostas. Esses modelos hipotéticos deslocam sistemas fixos e, reposicionando-os, cria olhares e interpretações diversas; a pessoa que lê é retirada da sua zona de conforto e torna-se ativa neste movimento. Um novo papel é atribuído ao leitor de ficção, tornando-se ele produto – ou consumidor – do processo.

Assim sendo, tais obras recusam um realismo totalizante, apresentam personagens que demonstram um retrato psicológico e social estilhaçado, carregam uma mensagem sutilmente política. Elas querem valorizar objetos, que são analisados pela perspectiva⁸³ da câmera cinematográfica, pretendem embaralhar a ordem espacial e temporal dos acontecimentos. Focalizam a realidade atual que é impenetrável, desordenada, caótica. Este olhar para o passado não é nostálgico, mas realiza paradoxalmente tanto a mudança quanto a continuidade cultural, está ciente que o caminhar deve ser feito em paralelo: entre o passado, para o qual a narrativa pós-moderna olha, e o presente/futuro, para o qual a narrativa almeja.

Conquanto pareça habitual, o insólito surge nessas duas narrativas destacadas. As personagens estão inseridas em um instante finissecular que apresenta o esvaziamento tanto do sujeito quanto do meio que o cerca. Em suas estruturas técnicas encontra-se difuso o limite entre o canônico intocável e o popular outrora desprezado. Há uma ruptura de fronteiras disciplinares. O aspecto carnalizante pode ser notado como traço do pós-modernismo, entretanto nunca se atribui caráter depreciativo, pelo contrário, este é constituinte de inovações e está inerente a esta arte atual. Os primeiros acontecimentos de “Pela noite” expõe fatos aparentemente irrelevantes para a trama, um vai-não-vai entre Pérsio e Santiago. Uma música argentina, dança, elementos que denotam uma luta, todos estes elementos aparentemente desprezíveis, populares; isso tudo aparece antes das três obras literárias latino-americanas. Estas peças comuns mesclam-se com a narrativa de maneira homogênea. Em seguida, ainda surgem objetos de decoração, rachaduras nas paredes, bebidas, peças de vestuário, mesclados a discos, outras músicas, cantores, pinturas, esculturas – isto é, elementos culturais heterotópicos em harmonia.

As narrativas em que podem ser percebidos os traços de metaficção historiográfica são propostas de revisões históricas e literárias, deslocamentos de lugares do que fora estabelecido como cânone. No entanto, tais revisões não pretendem desmerecer um elemento em detrimento de outros. Linda Hutcheon conclui sua

⁸³ O conceito de perspectiva a que me refiro se aproxima de um olhar, ou seja, no pós-modernismo a visão e representação do que está em volta do artista dispõe o mundo e, sendo assim, pode evidenciar ou ocultar determinados comportamentos, objetos, pessoas, experiências, relatos. Uma forma habitual para calcular, projetar e expor proporções.

conceituação com uma pergunta: *poética* ou *problemática* do pós-modernismo? Desta maneira ela possibilita tanto inferir uma construção artística, eximindo-se do encerramento conclusivo de sua ideia argumentativa, quanto submeter tal traço a questionamentos e discussões amplos. Recorre, novamente, ao paradoxo pós-moderno: cúmplice e delator; inserido e excluído; pró e contra. Vale lembrar a observação proposta por Linda Hutcheon de que o pós-modernismo (e a metaficção historiográfica) se vale – e muito – das próprias estruturas e ideologias que vai criticar (1991, p. 31). Ela defende que este fenômeno é deliberadamente contraditório, “que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Portanto, quaisquer oposições binárias devem ser questionadas, uma vez que negam a natureza híbrida e plural próprias do pós-modernismo.

É importante ressaltar que Linda Hutcheon entende o pós-modernismo independente da sua relação com o modernismo, ou seja, ela o vislumbra como um modo de pensar artístico cujo objetivo é revisitar os discursos históricos de forma consciente e irônica. A partir do entendimento de pós-modernismo, é possível que no tempo presente as narrativas proponham análises críticas dos fatos que a História prestigiou. Essa atitude permite lançar um olhar ilustre sobre o passado com a finalidade de compreender melhor o presente.

Um dos aspectos das personagens que evidencio como fuga das artimanhas apresentadas, é a tentativa de jamais fixar-se. O cenário das narrativas são as metrópoles, isto é, espaços de contato tanto entre o coletivo e as unidades (casal, por exemplo) quanto entre pares. O contato do *outro* é essencial para o movimento das personagens, para o reconhecimento de sua singularidade. Por exemplo, as concepções de exercício da sexualidade dos protagonistas. Ao compreender que não há somente uma única expressão de si, a qual fora imposta pela coletividade, o devir de cada personagem possibilita resistir ante uma força opressora, que busca aniquilar a singularidade. Ou seja, ao passo em que a resistência ganha força, os movimentos de devir⁸⁴ vão se estabelecendo.

Numa dinâmica espetacular, um dos principais modos de deleite é alcançado por meio da observação. Uma prática próxima ao *voyeurismo*, cuja técnica principal é a falta de interação entre quem contempla e seu objeto, por vezes somente um olhar sem dar ciência de que está se

⁸⁴ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997.

agindo de tal modo. Mirar de uma distância relativa. Este movimento de apreciar objetos é exposto pela pessoa que narra. Silvano Santiago defende que narradores pós-modernos muitas vezes se assemelham a expectadores ou repórteres, extraindo-se da ação narrada; qualquer ser que transmite uma sabedoria decorrente da observação de que lhe é alheio – uma espécie de ficcionista, em razão de estar ciente sobre a autenticidade de ser uma construção de linguagem; o narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem, contemplar torna a ação representação. Em suma, para Santiago, este narrador expõe que a ficção pós-moderna existe para falar da incomunicabilidade de experiências.

Como destaca o ensaísta brasileiro: “A figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes” (SANTIAGO, 1989, p. 43 – grifos no original). Retirado (em diversos níveis) do fato, o narrador cria um espaço para dramatização da experiência de alguém que, muitas vezes, é desprovido de palavra. Subtraído da ação narrada, o narrador identifica-se com o leitor, ambos estão privados diante da experiência alheia. “Narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (SANTIAGO, 1989, p. 44).

Pérsio e Santiago desenvolvem a função de narrar a novela brasileira. O primeiro muitas vezes executa sua atribuição de maneira destoante, isto é, ao passo em que impõe à Santiago a dinâmica do espetáculo da noite, constantemente também busca impor à pessoa que lê quais serão as vivências compartilhadas. Em contrapartida, Santiago procura apresentar suas experiências de modo mais primitivo, sem muitas lapidações, de modo selvagem; em outras palavras, as experiências lhe escapam por meio de seu discurso – seja para Pérsio, seja para quem o lê.

Leo, protagonista italiano, demonstra atitudes que se aproximam com a definição proposta por Silvano Santiago. Em alguns momentos da narrativa ele parece estar ciente da incomunicabilidade de experiências; frequentemente são os seus períodos calados que comunicam. E esta instância do silêncio permite observar na personagem seus próprios anseios, sem desqualificá-la. Em outras palavras, Leo inserido no enredo (e, por extensão, quem lê, não-inserido no enredo) é colocado em movimento por meio do discurso alheio, por meio da inquietação do outro.

Ainda, Leo desempenha uma das funções destacadas pelo ensaísta brasileiro, o personagem transmite informações, nas quais suas experiências podem estar absortas, ou seja, ele somente relata aquilo que conseguiu ver acontecendo com as personagens em determinado tempo e espaço (SANTIAGO, 1989, p. 39). É a sabedoria decorrente do testemunho que passa a ser matéria narrada. Ao dar ao outro o direito à fala, acaba também por dar fala a si mesmo, entretanto, de modo indireto. Independente do desejo de transmitir uma experiência própria, pretende pôr em cena a(s) vivência(s) relatada(s). Aquilo que se evidencia são as representações, o modo como lidar com determinados fatores que são próprios da narrativa. Tal como destaca Silviano Santiago:

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados de atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma *arte*, a arte de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra ações ensaiadas que existem no lugar (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir. (SANTIAGO, 1989, p. 51 – grifos no original)

Se, anteriormente, quem narrava fatos, o fazia para com isso se transmitir algo que julgava necessário para construção de seus pares, agora quem o faz goza de pouca autoridade. Percebe que há em outras experiências elementos capazes de desenvolver quem ouve suas histórias.

É perceptível que a pessoa pós-moderna não está mais calcada em estruturas sólidas, como afirma Stuart Hall⁸⁵. Há um modo estrutural de identidade diverso do que havia no início e meados do século XX. Classe social, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade se

⁸⁵ Cf. HALL, 1997.

apresentam fragmentados e integrados, deslocados, descentrados do sujeito (1997, p. 09). As personagens que compõem estas obras relatadas também são “pós” em relação a qualquer essência fixa de identidade.

4. SIMILARIDADES E DESCONEXÕES

Uma das dúvidas que pairava no ar e impulsionou a consolidação desse texto, foi a de compreender os temas da pós-modernidade e da singularidade não como fatos locais, mas, sim, como circunstâncias globais. Segundo o material pesquisado, como dito, não há indícios de os escritores terem se conhecido pessoalmente. Partindo dessa premissa, como cada qual lida com assuntos que tangenciam tanto suas obras quanto o contexto de produção das mesmas? De que modo uma situação se impõe em culturas diversas, ou melhor, de que modo cada pessoa, valendo-se dos instrumentos que sua cultura oferece, desenvolve o emaranhando de assuntos a que se propõe trabalhar?

São três os eixos temáticos que tocam, de modo transversal, as narrativas pesquisadas: o pertencimento, o corpo e a escrita. Tais eixos não irão proporcionar uma discussão muito diferente da proposta anteriormente, todavia, de modo mais intenso, além dos contatos, irão destacar as possíveis diferenças entre os autores.

4.1 Ser-em múltiplos: afastamentos necessários

A análise das obras de Caio Fernando Abreu e de Pier Vittorio Tondelli evidenciou que ambos se ampararam em referências muito próximas para representação de suas artes. Alusões ao contexto de produção de suas obras, aos amores, ao sexo, às drogas, à metrópole, à morte, às angústias que atemorizam a humanidade; a presença de homoafetividade(s), de humor, de memórias, de hibridismos entre literatura e outras artes – e entre literatura e outras literaturas; o nascimento de novos textos a partir da revisitação de anotações antigas⁸⁶ etc. Como se percebe, é uma literatura em sintonia com aquilo que a cerca: o tempo, o espaço e a cultura; tudo pode ser apreendido e representado. Contudo, cada qual opta por constituir suas representações de maneira específica. Em alguns pontos as escolhas são análogas enquanto que em outros são opostas. Além de destacar alguns desses pontos de contato, é interessante observar de que maneira cada autor lida com eles.

⁸⁶ Sobre esta característica, Jeanne Callegari desenvolve sua “teoria dos metâmeros”. Metâmeros são anéis de alguns tipos de verme, e por meio destes o animal pode se multiplicar, gerando outro, já que cada parte contém informações genéticas do verme inteiro.

Um destes sustentáculos da literatura de Caio e Tondelli é o *pertencimento*. Pertencer a um lugar geográfico ocorre efetivamente quando uma pessoa ultrapassa os limites da integração e sente-se fundamental para o funcionamento deste espaço, ou seja, além de estar inserido, contribui com as operações das engrenagens desse sistema. Exemplificando, quem pertence a uma metrópole não está somente dentro do espaço urbano, mas é quem contribui para que a mesma não pare, isto é, quem trabalha, consome, submete-se às obrigações legais, exerce direitos, entre outras particularidades. Não basta estar inserido fisicamente e sentir-se excluído. A dicotomia inclusão/exclusão é apreendida por ambos os autores e, a partir disso, torna-se guia para suas personagens por meio da figura do estrangeiro. Por não pertencer ao espaço onde está inserido, o estrangeiro tem sua liberdade potencializada, mas, ao passo que isso ocorre, se desdobra em vários *seres*⁸⁷ inscritos em si mesmo.

Além de todo esse complexo, há ainda o exercício da sexualidade como modo de integração – com o meio e consigo mesmo. Conforme afirma Bruno Souza Leal, dentre as várias identidades que se movem nos espaços de convivência, aquelas de indivíduos homoeroticamente inclinados dão origem a espaços flexíveis, que se sobrepõem aos já existentes. E conclui: “Ainda que muito se tenha conseguido em termos de direitos sociais, cotidianamente o homoerotismo, um estrangeiro nas sociedades heterocentradas do Ocidente, é o elemento que exige a constituição de espaços outros que possibilitem a sua manifestação e o contato entre as pessoas” (Leal, 2002, p. 24). Michel Foucault, nos volumes que compõem a *História da sexualidade*⁸⁸, destaca a relação sexo/verdade delineando o exercício da sexualidade humana como sendo uma construção histórica. Como destaca Foucault, com a finalidade de combater a imposição dos interditos⁸⁹ sobre o sexo, em vários campos pulula “a vontade do saber” e, conseqüentemente, a disseminação dos discursos acerca da sexualidade. A partir dessa ação os movimentos de minorias sexuais ganham força e visibilidade, buscando garantir o pertencimento de pessoas que destoam da maioria. O exercício livre (e pleno) de uma identidade sexual (qualquer que seja)

⁸⁷ *Ser*: verbo e substantivo. *Ser* deste local, por estar inserido aqui; *Ser* que está neste local, mas não tem suas raízes fixas.

⁸⁸ Volume I, “A vontade do saber”; Volume II, “O uso dos prazeres”; Volume III “O cuidado de si”.

⁸⁹ Sobre o conceito de “interdito”, cf. BATAILLE, 1987.

põe em xeque a própria identidade. Enquanto a pluralidade tende a estabelecer a ideia de um tipo único e específico de ser humano *normal*, a singularidade é o espaço – ou melhor, o caminho para – onde não ocorre a identidade fixa.

As principais personagens de “Pela Noite” e *Camere Separate* buscam pertencimento. Ao seu modo, cada um quer sentir-se pertencente à sociedade que o cerca, à sua família, ao seu grupo de amigos, ao grupo que exerce as mesmas práticas sexuais que eles. Pertencer completamente, livre de pressupostos alheios. São personagens exaustas de serem estrangeiros. A trilha escolhida por Leo, o protagonista de Tondelli, para escapar de seu desconforto existencial é a viagem. Em paralelo com a viagem física por metrópoles europeias (Londres, Barcelona, Milão etc.), Leo realiza uma viagem em si mesmo. A perda de seu grande amor, Thomas, representa a possibilidade de avaliação acerca de seu pertencimento ao espaço e às vivências que o envolve. Ao permanecer na condição de estrangeiro, desconfortável com tal situação e sem esperanças de superar tal conjectura, Leo pode ser considerado um ser vivente? Ora, é por isso que o sentimento mais evocado na viagem é sua ansiedade pela vida. A viagem finaliza somente quando houver pertença mútua, quando se fundirem pessoa e lugar, quando se mesclarem pessoa e si mesmo. A escolha do trajeto são caminhos que outrora foram percorridos juntamente com Thomas; agora, sozinho, cada retorno a estes espaços simboliza sua redenção em busca desta mistura. Durante a narrativa tondelliana, a viagem abarca uma tensão na busca perene da identidade do protagonista.

Para sentirem-se pertencentes, Pérsio e Santiago optam pela territorialização. Passeiam por espaços públicos heterogêneos e, posteriormente, restritos (iniciam pelo restaurante e finalizam em um bar voltado para o público gay). Por meio do trânsito nestes espaços ambos se eximem da condição de estrangeiro. Estar em espaços voltados para qualquer indivíduo – e não exclusivamente para o grupo ao qual se pertence – é um modo de integrar-se; em paralelo, estar em lugares cujo acesso ao público geral seja limitado, permite a identificação e empoderamento de pares. Por isso que o casal frequenta ambos. Percorrer ambientes, independente da possibilidade de cisão de público, possibilita interrogar frequentemente o espaço em que se está inserido. Mas, além do questionamento para com o exterior, a contestação volta-se para si mesmo, e a discussão incide sobre a condição descentrada do sujeito. Isto é, uma vez que a pessoa excluída se integra, a condição

marginal muda de eixo. Nesse sentido, tanto faz se as personagens são homo, hetero, panssexuais (ou ainda, assexuais), dentre tantas maneiras de se exercer a sexualidade; o importante é que elas esbarram na incapacidade de definir-se “somente” por meio da sexualidade. Muito do estranhamento está ligado a uma opção de vida, a um modo transgressor de ocupar o espaço que lhe é de direito. No entanto, é bom frisar que esse estranhamento remete primeiramente ao ser e, posteriormente, ao espaço. A perspectiva é existencial, é uma maneira de estar-no-mundo.

Há que se considerar o seguinte, Leo tem contato com espaços coletivos, mas seu enfoque principal é percorrer aquilo que lhe é peculiar; o espaço público torna-se cenário, enquanto o privado ocupa o lugar de protagonista. Pérsio e Santiago têm momentos de descobertas privadas, mas são as investidas com seres diversos de si que amenizam sua condição de exclusão; o espaço público é essencial. Em ambos os casos o encontro se torna fundamental para o estrangeiro, já que é o encontro que equilibra, que cruza alteridades, que põe em movimento.

Afora todo panorama exposto sobre a inclusão/exclusão física, quando a literatura de Tondelli e Caio abordam as substâncias entorpecentes, os escritores expõem maneiras de pertencimento virtual. Locais virtuais onde há possibilidade de pertencimento, os quais são alcançados por meio de substitutos da realidade, tornam-se ambientes de expressão e sobrevivência. O álcool, o tabaco, a maconha, entre outras drogas que desfilam pelas obras de Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli, representam uma maneira imediata (quicá natural para as personagens) de lidar com experiências de sofrimento e angústias. Estas substâncias fornecem uma fuga (imediata) passageira da realidade insatisfatória e inescapável. O consumo de drogas também opera como um desafio em face da morte. Leo e Hermann, seu parceiro antes de Thomas, se reencontram no final do segundo capítulo de *Camere Separate*. Quando se reencontram, Leo “sabe que sua história com Hermann não pode progredir⁹⁰”, porque seu ex-namorado faz uso constante de drogas. Como poderia uma relação no mundo real ser pautada pelo uso de substâncias que alteram a percepção da realidade? Se, por um lado, na narrativa italiana, o uso de substâncias entorpecedoras não é um recurso que possa apresentar benefícios, por outro, na narrativa brasileira, é somente sob o efeito de álcool e drogas

⁹⁰ Original: “sa che la sua storia con Hermann non può progredire” (TONDELLI, 2000, p. 1042)

que Pársio se desvencilha das máscaras e declara sua condição sorológica: “E de repente eu ia dizer não, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que estou com AIDS [sic], tenho um compromisso, tentei pular da janela” (ABREU, 2007, p. 160). São muitas máscaras, eis algumas, conforme já exposto: a heteronormatividade, as exigências de cidadão metropolitano, sua própria identidade ocultada pela figura de Pársio argentino – esta última imposta por si mesmo.

Outro elemento de suma importância nas obras de Tondelli e Abreu é o *corpo*. Conforme já expus anteriormente, o corpo pode ser sacralizado devido à sua potência. O corpo está sujeito à objetificação, ora servindo para consumo, ora servindo para exposição. As representações do corpo elaboradas por Caio e Tondelli são capazes de interpretar desejos, materializar conceitos e realizar quimeras. Em *Camere Separate*, Leo mantém uma relação libertadora com seu próprio corpo, mas, para se alcançar tal percepção, é necessária uma trajetória catártica. Elemento central na narrativa, a interação mantida entre os corpos de Leo e Thomas não é baseada na posse. Em outras palavras, a condição dos “quartos separados” sugere que, embora haja desejo de laços afetivos entre os pares, estes laços jamais gostariam de ser mais densos do que a relação que cada ser mantém consigo mesmo. Uma vez que a inserção das personagens em outras esferas sociais poderia sugerir despotismos, na relação afetiva a ambição maior é sentir-se livre. O corpo tem necessidade de libertar-se, livrar-se de quaisquer grilhões, de quaisquer posses, permanecendo, somente, o bem-querer de relacionar-se um com o outro. É um eterno campo de batalha onde se opõem, de um lado, as vontades e, do outro, as imposições. Este é o duelo que se apresenta ao final do segundo capítulo no instante em que Leo se envolve com um profissional do sexo. Enquanto faz de tudo para que se sinta desejado – e, em última instância, amado –, as imposições da prestação de serviços dos *ragazzi* (talvez Michael, único dos garotos de programa cujo nome é referido) afastam Leo de sua ambição.

Na novela brasileira, o corpo, além de ser um campo de batalhas, é também local onde nasce a rendição. Constantemente, Pársio questiona-se sobre as identidades gay que o cerca: Santiago, Beto, Benjamim, Ary e, ele mesmo, Pársio⁹¹. Superar as condições

⁹¹ Beto é o ex-namorado de Santiago, o casal manteve um relacionamento por quase uma década; Benjamim, cabeleireiro que se suicidou em Passo da

heteronormativas que lhe são impostas é uma das batalhas que se acirra no corpo de Pêrsio. O protagonista declara que “entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda”, e em seguida diz que “ter cu é insuportável, é degradante você se resumir a um tubo que engole e desengole coisas” (ABREU, 2007, p. 175-6). Os comentários alheios à vivência de Pêrsio – que lhe foram impostos desde sua infância – potencializam um peso que relaciona o amor gay somente à prática sexual penetrativa; desta maneira, destaca-se a necessidade do ânus no ato sexual e, paralelamente, sobressai sua outra função, eliminar excrementos. Além disso, a carga semântica, que é atribuída aos léxicos escolhidos pelo autor, destaca a degradação que está sendo representada, ou seja, na realidade o imaginário imposto ao protagonista quer inter-relacionar o amor gay a dejetos. O que lhe foi imposto (é necessário evacuar o amor gay) *versus* seu desejo intrínseco (é imprescindível reter o amor gay), são essas batalhas incessantes que fazem o personagem enxergar o corpo como algo insuportável.

Outro ponto alto da importância do corpo em “Pela noite” é o final da narrativa. Só depois de se despir é que acontece a última união entre os personagens. Superficialmente, Pêrsio se desnuda; profundamente, Santiago arranca a identidade que lhe fora atribuída no jogo de sedução declarando que, a partir desse instante, não aceita mais aquele nome. Despindo-se, ambos revelam seus corpos. A rendição para, definitivamente, provarem um do outro no colo da manhã e notarem que isso é bom (ABREU, 2007, p. 226), só é possível quando os dois estão nus. Eliminando de seus corpos tudo aquilo que lhes foi atribuído. Desprovidos das convenções sociais, desavergonhados de si mesmo, despojados da metrópole, sem embaraços, enfim, somente seres capazes de amar um ao outro. É interessante ressaltar que, inserido no triângulo dos signos de água, “Pela noite” representa o signo de Câncer cujo símbolo é o de um caranguejo, animal que possui uma carapaça protetora.

No corpo ocorre integração e abandono – simultaneamente. Através da desconstrução⁹² novas ideologias são agregadas ao ser, ao

Guanxuma (fictícia cidade natal e de onde vieram os protagonistas); Ary, outro cabeleireiro cuja história não é aprofundada na narrativa.

⁹² Noção elaborada por diversos filósofos, dentre eles Edmund Husserl, Martin Heidegger, e, posteriormente, Jacques Derrida em *A Gramatologia* (1967). Resumidamente, a proposta não pretende destruir, mas requer olhares diversos, descobertas de partes obscuras de um conceito, as quais interditam condutas.

passo que outras se tornam desnecessárias, e são abdicadas. Ao passar por processos de desconstrução, renovado, o ser transborda no corpo, empoderando e possibilitando o enfrentamento das tiranias do mundo.

4.2 A escrita enquanto espelho: espectros autorais

Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli apresentam suas obras pautadas na escrita do estranhamento. A pessoa que se pasma ante o mundo, a admiração do universo que a cerca, a linguagem funcionando como mediadora, entre outros gatilhos, são apreendidos pelos autores para elaboração de seus textos inquietos. Essa maneira de *escrita* é alcançada no instante em que o artista se distancia de seu referente, se põe em movimento e desloca seu objeto, seu olhar é lançado “do lado de lá”, em oposição às perspectivas convencionais, à estaticidade, ao conformismo. Segundo Bruno Souza Leal, essa tentativa de entendimento do estar-no-mundo é feita no diálogo com o tempo, ou melhor, com três tempos: o tempo do eu, subjetivo; o tempo do espaço, da realidade, dos outros; e o tempo da existência, da condição humana (2002, p. 85). A compreensão só é possível após lançar-se no precipício que há entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o outro; entretanto, é necessário ter coragem para tal ação, já que, uma vez lançado ao abismo, não há garantias de êxito. O abismo é voraz. As obras de Caio e Tondelli apreendem este caos e condensam representações destoantes: euforia, tédio, evolução, desespero, alteridade, tragédia etc. Quem lê tais obras é incomodado pelo pedido de ajuda, por um grito silencioso de socorro. As dores presentes nas narrativas se associam às angústias não ficcionais do leitor, e, portanto, ocorre uma atração entre representação e realidade. As emoções suscitadas na escrita correspondem àquelas que cada pessoa vive. Por isso que a literatura desses autores detém uma capacidade transformadora.

De maneira particular, Tondelli e Caio não expõem o eu-*versus*-mundo, mas, oferecem uma possibilidade do eu-*apud*-mundo. Nesse sentido, a realidade serve como espaço onde o eu se constitui, pelo qual transita e no qual se espelha. Um dos espaços ficcionais recorrentes na

Derrida sugere que as formações culturais e intelectuais humanas deveriam passar por uma reinterpretação, já que fatos podem ser somente interpretados. Para Jacques Derrida, a desconstrução, além de necessária, é inevitável – por se tratar de interpretação.

obra do autor brasileiro é Passo da Guanxuma⁹³, cidade interiorana que aparece em “Pela noite” estabelecendo uma oposição entre origem e desígnio. Os fatos ocorridos na cidade menor tocam os protagonistas, pois a perspectiva adotada no instante primitivo era pautada na inocência; em contraponto, na metrópole em que se encontram, há a turbulência e o amadurecimento, e, portanto, somente agora, eles são capazes de adotar uma visão que percebe as atrocidades vividas. Segundo Nelson Barbosa (2008, p. 287), ficaram explícitos alguns indícios que conectam elementos biográficos de Caio com fatos expostos na narrativa, como por exemplo no trecho: “Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? Tive um amigo de lá, o Ruy, onde andaré o Ruy Krebs?” (ABREU, 2007, p. 120). Além de situar sua cidade natal, exatamente como gostava de fazer nas cartas ou entrevistas, o autor cita um amigo, morador local: Ruy Krebs. De fato Ruy era amigo dos tempos de colégio de Caio (Cf. BARBOSA, 2008). Entretanto, não é somente este indício que estabelece uma mixagem entre Autor-Narrador-Protagonista, no índice onomástico de homenagens – criado por Caio para propor um jogo com as pessoas que o leiam –, aparecem nomes de autoras que o influenciaram fortemente (Clarice Lispector, Hilda Hilst e Virgínia Woolf, por exemplo), além de nomes ligados à sua vida íntima, como é o caso de seu pai Zaél Abreu, de pessoas com quem namorou (Celso Cury e Maria Clara Jorge), de amigas e amigos (Maria Lídia Magliani e José Marcio Penido), etc. Destaco outro ponto de “Pela noite”, quando Pérsio se banha, momento em que Santiago busca um novo disco para substituir o que estava embalando a epígrafe da narrativa, eis as possibilidades: “João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, várias Elis, Dulce Veiga, Nina Simone, Ângela Ro-rô, obras completas” (ABREU, 2007, p. 130). Uma das cantoras possíveis é “Dulce Veiga”, personagem que dá nome ao último romance de Caio Fernando Abreu.

Outros paralelismos são estabelecidos: Pérsio é identificado por seu par como jornalista, mas a personagem declara ser crítico de teatro – função que o autor também desenvolveu. Adiante na narrativa, Santiago encontra sobre a escrivaninha um livro aberto onde se veem algumas

⁹³ “Passo da Guanxuma” é um espaço ficcional criado por Caio Fernando Abreu. Referida em “Uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga” (conto inserido em *Os dragões não conhecem o paraíso*), é caracterizada como uma cidade interiorana.

linhas sublinhadas: “Dançarás – disse o anjo. – Dançarás com teus sapatos vermelhos... Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre”. Trata-se de um trecho do conto *Os sapatinhos vermelhos*, de Hans Christian Andersen; trecho que é destacado em “Pela noite” (ABREU, 2007, p. 133) e que serve de epígrafe para o conto “Os sapatinhos vermelhos” (inserido em *Os dragões não conhecem o paraíso*, ABREU, 2005, p. 65). A curiosidade aqui apresentada é que ambas as narrativas foram escritas no mesmo período (BARBOSA, 2008, p. 290). Além dessas características apontadas, Pérsio e Caio partilham da mesma frustração amorosa com as pessoas com quem se envolvem. Além desses aspectos destacados nos estudos de Nelson Barbosa (2008, p. 302), as inúmeras decepções amorosas se tornam notáveis através da leitura de cartas⁹⁴ escritas por Caio para seus familiares e pessoas próximas.

O modo de estar-no-mundo também é um tema recorrente na literatura de Pier Vittorio Tondelli. Diferente do sentimento de (não) pertença encontrado no primeiro romance do autor italiano, em *Camere separate* Leo busca uma legitimação de sua identidade. O personagem carrega as marcas de sua trajetória de vida; frequentemente marginalizado do mundo, aos trinta anos busca uma possibilidade de apartar-se do local onde se insere, e é no ofício da escrita que Leo vislumbra superar esse sentimento de inadequação. A separação, por meio do exercício da literatura, é fundamental para o processo de autenticidade do personagem. Como afirma Elena Buia (1999, p. 50), o protagonista encontra na sua profissão uma possibilidade de deparar-se com a morte, as angústias da metrópole, o luto e o abandono. Nesse ponto já ocorre uma aproximação de Tondelli e Leo; aliás, é tal aproximação que possibilita para Elena Buia uma interpretação do personagem sendo alter-ego do autor. Personagem e Autor escrevem para aproximar-se de seus objetos, mas aproximar-se de modo oculto. Atrás de uma máscara podem se inserir em enredos diversos dos que vivem, porém não como uma fuga do mundo, mas somando seu próprio universo ao da ficção, simpatizam-se pelos desdobramentos da história criada, são capazes de entusiasmar-se com a plenitude da criação. A escrita surge como meio de exhibir o que na vida cotidiana é sufocado.

Conforme Tondelli exercita sua escrita – desde *Altri libertini* até *Camere Separate* –, deixa transparecer algumas mudanças, seja em

⁹⁴ Cf. MORICONI, 2002.

termos de conteúdo, seja em seu estilo. Certamente que alguns elementos jamais deixam de ser o cerne de suas impressões, tal como o protesto diante de uma sociedade conservadora; entretanto, o que se flexibiliza é a maneira de expressar suas transgressões: no primeiro romance a violência verbal é notória, enquanto que no último o intimismo e densidade sustentam a trama. O léxico também é outro elemento que se modifica, passando de coloquialismos e gírias para um uso mais lapidado da linguagem. Outro ponto que se evidencia é a densidade, a narrativa mais madura apresenta três capítulos, os quais são autossuficientes, ou seja, cada um apresenta uma trama autônoma que se interliga aos outros formando o romance. Por ser independente, cada “movimento” é guiado por um tema: 1. “Rumo ao silêncio”, quando a memória é destacada; 2. “O mundo de Leo”, evidenciando as reflexões necessárias do protagonista; 3. “Quartos separados”, onde há possibilidades de libertação das condições opressivas da personagem principal. Essa colagem própria do romance representa mais do que uma maturidade literária do autor, relaciona-se com seu contexto de produção, isto é, o momento pós-moderno. Momento em que a produção se desreferencializa-se de padrões clássicos, evidencia-se a escrita fragmentada porque o sujeito também se encontra assim, momento do deslocamento de tempo e espaço etc.

Leo e Tondelli, cada um conforme suas necessidades, por meio da escrita se modificam. Os “quartos separados” não são habitados por pessoas diferentes, mas pela mesma pessoa; sujeito que necessita se conectar, uma vez que, somente depois do processo de autoconhecimento, Leo percebe a motivação de sua dor, qual seja, estar desconectado de si. A separação é o tema central do romance, seu mote, manifestando-se em várias formas. Embora seja necessário, o afastamento continua sendo uma ação assustadora e dolorosa.

Considerações finais: Singularidades em tempos pós-modernos

Este trabalho se desenvolveu percorrendo alguns questionamentos, que não deixaram de suscitar profundas reflexões. As principais questões que serviram como mote foram: como se define singularidade, ou melhor, como ocorre o exercício da singularidade; quais as principais características que definem a pós-modernidade e quais são as ideias que circundam esses atributos; e, afinal, como ocorrem tais manifestações na literatura. Definidos esses traços, as dúvidas que se instauraram foram: como se dá o embate entre singularidade e pós-modernidade; e, como a pós-modernidade ultrapassa os limites do local e se estabelece de forma global. E, finalmente, uma das principais dúvidas sobre os temas escolhidos foi: de que maneira as obras literárias – talvez poucas – contemplam e contribuem para essas reflexões. Certamente que ao percorrer esses questionamentos outros surgiram e foram sendo incorporados à pesquisa.

Embora já tenham se passado mais de duas décadas do desenvolvimento das principais discussões pesquisadas para este trabalho, é extremamente difícil concluir e finalizar um debate sobre temas que ainda permanecem latentes. Tal é o caso das ideias que circundam o conceito de *pós-modernidade*. Enquanto uns estudiosos acreditam que tenha sido algo revolucionário, outros defendem que a pós-modernidade só é mais um dos desdobramentos da modernidade. Entretanto, um dos principais traços que esta pesquisa pode perceber foi que a pós-modernidade apresenta um questionamento das ideias absolutas que estavam em voga até meados do século XX. É o momento da crise das certezas e do olhar para o passado. Momento em que a rigidez de outrora se arruína. E esse abalo ultrapassa os limites externos do ser humano passando a ser notado nas pessoas por meio de sua desreferencialização. O comportamento humano também se transforma e as pessoas, esvaziadas de referenciais, passam a valorizar mais as performances sociais. A sensação de tempo e de espaços se torna menos rígida. E, dialogando com todo esse movimento, o entretenimento pop passa a ser mais prestigiado.

Na literatura, alguns traços são evidentes, tais como: o avivamento da intertextualidade, o pastiche, o questionamento do racionalismo explorado pela representação de vários níveis da realidade, a ênfase no cotidiano e no cenário urbano, a acentuação da fragmentação do texto, a androgenia das personagens, o exercício da metalinguagem,

entre outros. A literatura produzida neste período prolonga a liberdade de experimentação alcançada no início do século. Entretanto, uma das principais diferenças entre a produção do início do século XX e a finissecular, é que a literatura pós-moderna almeja reconfigurar a estrutura da narrativa longa, arrasando a forma clássica de romance. Por este motivo ocorre o abuso de pastiches, a utilização de estruturas narrativas gastas e/ou apreciadas pela massa (como, por exemplo, o romance policial), a polifonia, a metaficção historiográfica. A literatura potencializa e escancara sua intertextualidade; ela não só sugere os textos com os quais dialoga como também os indica.

Caio Fernando Abreu evidencia vários intertextos que auxiliam a leitura de “Pela Noite”. O momento em que esse traço mais se destaca, certamente, é o episódio da escolha dos nomes das personagens. Naquele trecho, o autor cita três obras latino-americanas, quase que indicando suas bibliografias. Superficialmente, duas delas servem para nomear os protagonistas; mas, conforme exposto nesta pesquisa, o enredo das três obras referenciadas dialoga, intimamente, com elementos da narrativa brasileira. Enquanto que em *Camere Separate*, a opção estilística que Pier Vittorio Tondelli faz é a de expor o enredo em três peças que se complementam – os três capítulos do romance. Por este motivo o autor prefere chamar os capítulos de “movimentos”, permitindo a leitura não-linear da narrativa. Deste modo evidencia-se o distanciamento entre esse romance e a maioria dos romances que seguem a forma clássica. Não é imposta à pessoa que lê um rígido percurso de leitura, ao contrário, a ordem de leitura dos capítulos possibilita diferentes acessos ao enredo. Os movimentos sugerem que o próprio texto se apresenta fragmentado, sem, contudo, comprometer a narrativa. E esses movimentos estilísticos interessaram na medida em que acompanharam a profunda crise, a fragmentação e a peregrinação de sujeitos urbanos, em busca de sua (re)inserção no mundo, na sociedade, procurando manter suas singularidades.

Com efeito, ambas as narrativas se desenvolvem em grandes metrópoles destacando cenas cotidianas para desenrolar seus enredos. Este espaço urbano expõe a coletividade, e as cenas exploram o modo com que a totalidade intenta minimizar o sujeito. Pérsio, Santiago e Leo buscam fugir dessa totalidade para, contrariamente, não se sentirem minimizados. Por meio deste deslocamento de si que cada protagonista escapa das convicções totalitárias que lhes são impostas. Por meio deste movimento que ocorrem as percepções de mundo. O deslocamento dos protagonistas não é um resultado, mas um processo, tal como essa

pesquisa definiu a “singularidade”, isto é, a condição com a qual cada pessoa, inserida nesse movimento, se depara. Por um lado, a força que a pós-modernidade exerce sobre o ser humano massifica-o, facilita seu estar no mundo de um modo coletivo, desreferencializa-o. Por outro, a singularidade pode, assim, lançar a pessoa para fora disso, a possibilidade de escape dessa força descrita anteriormente.

Esse trabalho não pretende finalizar uma discussão. Ao contrário, as reflexões permanecem latentes. E outras dúvidas irão se incorporar, cada vez mais, às imprecisões e certezas aqui abordadas. Afinal, com base na polêmica declaração de Caio, ao afirmar que músicas da Rita Lee ou do Cazuza o influenciaram tanto quanto as literaturas canônicas⁹⁵, e recuperando o discurso de Tondelli durante uma entrevista, na qual ele menciona a importância de jovens escritores dialogarem com o público jovem e representá-los⁹⁶, é a proximidade com pares que permite maiores diálogos. Interações das quais se estabelece uma rede de representatividade e construção de conhecimento.

⁹⁵ Cf. CALLEGARI, 2008.

⁹⁶ Cf. “Scrittori d’Italia”, in MANGANELLI, 2001.

Bibliografia

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: LP&M, 2001.
- _____. *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: LP&M, 2002.
- _____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- _____. “Pela Noite”. In: _____. *Triangulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. *Teatro Completo*. 2. ed. NUNES, Luis Arthur e BREDA, Marcos (Orgs.). Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Triangulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. “Creazione e salvezza”. In: _____. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009b.
- _____. *Ideia de prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. “O fim do poema”. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, n. 1, p. 142-148, agosto de 2002.
- _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- _____. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Signatura rerum*. Roma: Bollati Boringhieri, 2007b.

_____. *La potenza del pensiero*. Vincenza: Biblioteca Neri Pozza, 2005.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

_____. Heterotopias hipertextuais: escrevendo mundos digitais em *La ansiedad e keres kojer = guan tu fak. Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 69-80, jan.-jul. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/hetotopias-hipertextuais.pdf>>. Acesso em set. 2014.

_____. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000200007&script=sci_arttext>. Acesso em set. 2014.

_____. *Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários. Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 42, p. 199-217, 2011b. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/42/artigo11>>. Acesso em set. 2014.

AMARAL, Hilario Antonio. “Ecos da geração *beat* na obra de Pier Vittorio Tondelli”. *Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 11. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/046/HILARIO_AMARAL.pdf>. Acesso em: mar. 2015.

_____. “Pier Vittorio Tondelli e o projeto Under 25”. *Recorte: Revista de linguagem, cultura e discurso*, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações-MG, ano 3, n. 5, jul/dez de 2006. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2099>>. Acesso em: mai. 2015.

AMOROSO, Maria Betânia. “Pasolini e a Vanguarda”. In: *Brasil e Itália: Vanguardas*. WATAGHIN, Lucia et. al. (Orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, pp. 191-204.

ANSEMI, G. Mario; BERTONI, Alberto. *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria, 1997.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTOTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BADIOU, Alain. *O século*. Tradução Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Imagem, Imaginação, Alucinação – escritura modernista”. In: *Coleções Literárias*. PETERLE, Patricia, SANTURBANO, Andrea e BARBOSA, Maria Aparecida (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 49-55.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo das emoções”*. 2008. 401 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

BARTHES, Roland. “Masculino, feminino, neutro”. In: *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. _____ et al (Orgs.). Tradução Tania Franca Carvalhal, Regina Levin Zilberman, Maria da Glória Bordini, Luiz Arthur Nunes, Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 01-17.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Rev. Suely Bastos e José Renato Deitos. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. 2. ed. Reimp. Lisboa: edições 70, 2008.

_____. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *A troca simbólica e a morte*. Tradução Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água Editora, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Modernidade Líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- _____. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BERLINCK, Manoel Tosta. “A sociologia e a armadilha do emprego”. In: *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v.7, n.1/2, 1976, p. 05-26. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/9800>>. Acesso em: out. 2014.
- BELINATO, Wagner Vonder. *Pelas noites: Identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Estudos Literários, Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR. 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a.
- _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989b.
- BENUSSI, Cristina e LUGHI, Giulio. *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*. Venezia: Marsilio, 1986.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas – A literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a ausência do livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____. *The instant of my death*. Com texto original em francês. Tradução Elizabeth Rottenberg. Standord: University Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BRAGA JÚNIOR, L. F. L. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Curitiba: Appris, 2014.
- BUIA, Elena. *Verso casa-Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*. Ravenna: Fernandel, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Undoing gender*. London: Routledge, 2004.

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

CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Tempo brasileiro e Novos estudos nos anos 80”. In: *Boletim de pesquisa NELIC*. DIAS, Simone. v.1, n. 1, Florianópolis: Editora UFSC, 1997, pp. 4-11.

CAPORALE, Fulvio. *Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*: resenha [Internet]. Bolonha: Progetto Babele Rivista Letteraria, 2002. Disponível em: <http://www.progettobabele.it/rec_libri/MOSTRARECENSIONE.php?id=1791>. Acesso em: out. 2013.

CARBONEL, T. I. *Homoerotismo e marginalização*. Araraquara: UNESP, 2012. (Tese de doutorado).

CARNERO, Roberto. *Lo spazio emozionale-guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*. Novara: Interlinea, 1998.

CASINI, Bruno. (Org.). *Tondelli e la musica Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998.

CESERANI, Remo. *Il romanzo sui pattini*. Ancona: Transeuropa, 1990.

_____. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

CHIARA, Ana Cristina. “Afinidades eletivas”. *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*. v. 5, n. 1, Juiz de Fora: UFJF, jan./jun. 2001, pp. 09 – 17.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice d. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010b.

COELHO, Mariana Moura. *Entre identidades: duas experiências homoeróticas em “Pela Noite”, de Caio Fernando Abreu*. In: JORNADA DE GÊNERO E LITERATURA. 2, 2010, Brasília. Disponível em:

<http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada/mariana_coelho.pdf>. Acesso em mar. 2015.

- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume–Dumará, 2002.
- CUNHA, Eduardo Leal. *Indivíduo singular plural: a identidade em questão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- DAMATTA, Roberto. “As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social”. *A violência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, [198-].
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. “Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea”. Brasília, n. 20, jul/ago, 2002, p. 33-87.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. 1. ed. 11. reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.1. Tradução Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. Tradução Suely Rolnick. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Renato Ribeiro e Janine Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIAS, Ellen. *Paixões concêntricas : motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: [s.n.], 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=33823>. Acesso em: ago. 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone – Morte e Literatura*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008.
- ESPOSITO, Roberto. *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi, 2014.
- FERRACUTI, Angelo. (Org.). *Paesaggi italiani*. Ancona: Transeuropa, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *As palavras e as coisas*. Tradução S. Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albulquerque e J. A. Guilhon Albulquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albulquerque. Rev. J. A. Guilhon Albulquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Tradução Maria Thereza da Costa Albulquerque. Rev. J. A. Guilhon Albulquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GABRIEL, Ivana Mussi. Herbert Marcuse. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 9, n. 383, 25 jul. 2004. Disponível em: <[HTTP://jus.com.br/artigos/5503](http://jus.com.br/artigos/5503)>. Acesso em: mai. 2015.

GASTALDI, Sciltian. “Pier Vittorio Tondelli: il silenzioso impegno di *Camere separate*”. In: BALMA, Philip e SPANI, Giovanni. *L'Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri*. Cuneo: Nerosubianco, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/7683719/Pier_Vittorio_Tondelli_il_silenzioso_o_impegno_di_Camere_separate>. Acesso em: abr. 2015.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GULLO, Álvaro de Aquino e Silva. “Violência urbana: um problema social”. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 10: 105 – 119, maio de 1998.

GUTIÉRREZ-TERRAZAS, José. “O conceito de pulsão de morte na obra de Freud”. Trad.: Pedro Henrique Bernardes Rondon. *Ágora*, v. 5, n. 1, pp. 91-100, jan/jun 2002.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze Lições*. Trad.: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEIDEGGER, Martin. “Que é metafísica”. Tradução Ernildo Stein. In: *Os pensadores*, vol XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JOBIM, José Luis *et al.* *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

- LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa Italiana, travestimenti e stili di fine secolo*. Torino: Boringhieri, 1999.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Antropos, 1983.
- _____. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- LLOSA, Mario Vargas. *Conversa na Catedral*. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1978.
- LOPES, Denilson. “O entre-lugar das homoafetividades”. *Ipotesi Revista de Estudos Literários*. v. 5, n. 1. Juiz de Fora, , jan./jun. de 2001, pp. 37 – 48.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2004.
- MACHADO, Danilo Maciel . *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: [s.n.], 2006. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetaileObraForm.do?select_action=&co_obra=35678>. Acesso em: ago. 2007.
- MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. “Entre a literatura e a história: a narrativa pós-moderna em José Saramago”. *Escritos Sete*. Rio de Janeiro, Ano 7, n. 7, 2013. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo03.php>>. Acesso em: mar. 2015.
- MANACORDA, Giuliano. “Narratori degli anni ottanta”. In: *Letteratura italiana d’oggi*. Roma: Riuniti, 1987.
- MANGANELLI, Giorgio. “Scrittori d’Italia”. *La penombra mentale*. DEIDIER, Roberto (Org.). Roma: Riuniti, 2001.
- MARCUSE, Hebert. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Tradução a partir da segunda impressão, publicada em 1966 por Beacon Press. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1973.
- MAROUN, Kalya e VIEIRA, Valdo. “Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade”. *Psicologia em revista*. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script_sciserial&pid=1677-1168&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: mai. 2015.

MARQUES, Fernando. “Paraísos íntimos – teatro e subjetividade em Caio Fernando Abreu”. *Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, n. 14, jul./set. 2002, pp. 45– 59.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução Remy Gorga. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

MASONI, Viller. *Centro di documentazione “Pier Vittorio Tondelli”* [Internet]. Coreggio (Itália): Biblioteca Comunale “Giulio Einaudi”, [19--]. Disponível em:

<<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/pagine/3988A65880C1BA1BC1256B7F003A9C8F?OpenDocument>>

Acesso em: out. 2013.

MEDEIROS, Dérika Correia Virgulino de. *Por que estudar comunidade é importante para compreender a comunicação?*. Fortaleza-CE: [s. n.], 2012. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=50781>>. Acesso em: jan. 2015.

MORAIS, Regis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

MISKOLCI, Richard Escudeiro. *O desejo da nação*. São Paulo: Annablume, 2013.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *La comunità inoperosa*. Traduzione Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2002.

_____. *Essere singolare plurale*. Tradução de Davide Tarizzo. Torino: Biblioteca Einaudi, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

NOGUEIRA, Salvador; HORTA, Maurício; BOTELHO, José Francisco. *Superinteressante coleções: mitologia: deuses, lendas, heróis*. São Paulo: Ed. Abril, 2012.

PADIGLIONE, Vincenzo. “Só nos restam as heterotopias. Utopias e distopias no espaço museal” . In: *História e arte: utopia utopias*.

FLORES, Maria Bernardete Ramos e PETERLE, Patricia (Orgs.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013, pp. 17-55.

- PAIVA, Raquel. *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. PAIVA, Raquel (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- PANZERI, Fulvio, et al. *Tondelli. Il mestiere di scrittore*. Ancona: Transeuropa, 1994.
- _____. *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione*. Avvenire, 1991, p. 34. Disponível em: <<http://digilander.libero.it/CarMan/caropier/archivo/cammino.rtf>>. Acesso em: mai. 2015.
- PAUTASSO, Sergio. *Gli anni ottanta e la letteratura*. Milano: Rizzoli, 1991.
- PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. “Deleuze, Agamben e Bartleby”. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, primeiro quadrimestre 2015, pp. 72-83. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v8n1/peixoto.pdf>>. Acesso em: mai. 2015.
- PETERLE, Patricia. “Baratto: uma potência, um *quodlibet*”. In: *Fluxos literários: ética e estética*. SANTURBANO, Andrea, MARSAL, Meritxell Hernando e PETERLE, Patricia (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, pp. 99-114.
- _____. “O grupo 63 e a *desordem cultural*”. [online] Disponível em: <http://www.academia.edu/5266427/O_Grupo_63_e_a_desordem_cultural_#>. Acesso em: mai. 2015.
- _____. “Potencialidades e sobrevivências: *La comunità che viene*”. In: *História e arte: utopia utopias*. FLORES, Maria Bernardete Ramos e PETERLE, Patricia (Orgs.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013b, pp. 289-300.
- PINZANI, Alessandro. “O colecionador de mariposas. Arte, morte, coleção”. In: *Coleções literárias*. PETERLE, Patrícia, SANTURBANO, Andrea e BARBOSA, Maria Aparecida (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 119-126.
- RAGOGNA, Alberto. *Influenza della narrativa statunitense in Pier Vittorio Tondelli: i casi di Altri Libertini, Rimini e Camere Separate*. 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Filologia e Literatura Italiana). Universidade Ca’Foscari Veneza, Veneza. 2013. Disponível em: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3328/805767-1165164.pdf?sequence=2>>. Acesso em: mai. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO Experimental, Editora 34, 2005.

- RESENDE, Beatriz. “A literatura brasileira na era da multiplicidade”. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- REVISTA CULT. São Paulo: Editora Bregantini, 2010. Mensal. ISSN 1678-3212. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/127/>>. Acesso em: mai. 2015.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ROSA, Luiz Carlos Mariano da. “As massas: simulação do social”. *Revista Espaço de Diálogo e Desconexão*, Araraquara-SP, v. 2, n. 1, jul/dez 2009.
- ROTA, Enos. (Org.). *Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*. Bologna: Tempi Stretti, 1995.
- SALVETTI, Êsio Francisco. “A comunidade que vem: uma tarefa ética em Giorgio Agamben”. *Profanações*. Ano 1, n. 2, p. 48-69, jul./dez. 2014.
- SANTIAGO, Silvano. “Literatura e cultura de massa”, “O homossexual astucioso” e “Uma literatura anfíbia”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. “O narrador Pós-moderno” e “Prosa literária atual no Brasil”. In: _____. *Nas malhas das letras: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SANTURBANO, Andrea. “Experiência e narração: os papas de Morselli e Moretti”. In: *Fluxos literários: ética e estética*.
- SANTURBANO, Andrea, MARSAL, Meritxell Hernando e PETERLE, Patricia (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, pp. 197-208.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SANTOS, Tarciane Cajueiro. “A sociedade de consumo, os media e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard”. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 21, p. 125 – 136, jun. 2011. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3566/4610>. Acesso em set. 2014.
- SARA, Salih. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad.: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “A violência como desafio para a Literatura Brasileira contemporânea”. In: _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. “O que significa literatura contemporânea?”, “Breve mapeamento das últimas gerações” e “Os ‘00’ em metamorfose ambulante”. In: _____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Stephanie Suellen Santos da; RIBEIRO, Matheus de Oliveira. “Violência urbana”. In: *Revista Conexão Eletrônica*. Três Lagoas-MS: [online], v. 11, n. 1/1, 2014. Disponível em: <<http://www.aems.edu.br/conexao/edicaoanterior/Sumario/2014/download/2014/Viol%C3%Aancia%20Urbana.pdf>>. Acesso em: out. 2014.

SPADARO, Antonio. *Pier Vittorio Tondelli Attraversare l’attesa*. Reggio Emilia: Diabasis, 1999.

SPARGO, Tamsim. *Foucault e a teoria queer*. Trad.: Vladimir Freire. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora-MG: Ed. UFJF, 2006.

TEIXEIRA, Evilázio. “Pós-modernidade e niilismo – um diálogo com Gianni Vattimo”. In: *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 209 a 224, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_DossieTeixeira.pdf>. Acesso em: set. 2014.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade)*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TONDELLI, Pier Vittorio. *Altri Libertini*. Milão: Feltrinelli, 1980.

_____. (org.). *Belli & Perversi*. Ancona: Transeuropa, 1988.

_____. *Biglietti agli amici*. In: _____. “Opere: romanzi, teatro, racconti”. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000c.

_____. *Camere Separate*. In: _____. “Opere: romanzi, teatro, racconti”. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000.

_____. *Camere Separate*. Milão: Bompiani, 1989.

_____. *Dinner Party*. In: _____. *Dinner Party*. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Bompiani, 1994.

_____. (org.). *Giovani blues*. Ancona: Transeuropa, 1986.

_____. *Il diario del soldato Acci*. In: _____. “Opere: romanzi, teatro, racconti”. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000d.

_____. “Opere: romanzi, teatro, racconti”. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000b.

_____. *Pao pao*. Milão: Feltrinelli, 1982.

_____. (org.). *Papergang*. Ancona: Transeuropa, 1990.

_____. “Racconti”. In: _____. *Opere: romanzi, teatro, racconti*. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000e.

_____. *Rimini*. Milão: Bompiani, 1985.

_____. *Un weekend postmoderno*. Cronache dagli anni ottanta. Milão: Bompiani, 1996.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VVVV. *Autores gaúchos*. Vol. 19. Porto Alegre: IEL, 1989.

YAMAMOTO, E. Y. “A comunidade dos contemporâneos”. *Galaxia*. São Paulo, n. 26, p. 60-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13837>>. Acesso em: jan. 2015.

_____. *Comunidade silenciosa: por um conceito de comunidade na era da mediatização*. Confederación Iberoamericana de Asociaciones Científicas y Académicas de la Comunicación. [S. l. : s. n., 2012?]. Disponível em: <<http://confibercom.org/anais2011/pdf/st11-yudieduardo.pdf>>. Acesso em: jan. 2015.

ZANETE, Lucia Sgobero. “Pier Vittorio Tondelli: As palavras da vida”. In *Fragmentos*. número 21. Florianópolis, jul/dez de 2001, pp. 205/215.