



## CAIO FERNANDO ABREU: A *INATUALIDADE* DE UM ESCRITOR POSITIVO

Wanderlan Alves<sup>1</sup>

### RESUMO

Neste trabalho, analisamos a enunciação e as (im)possibilidades do dizer, assim como certo efeito de inaturalidade ligado à obra literária de Caio Fernando Abreu. Esses elementos nos permitem rastrear e resgatar a potência de sentidos (embate, enfrentamento, tensão) que sua obra oferece em sua relação com o tempo, para uma releitura neste início de século XXI. Trata-se daquilo que poderíamos chamar de um “dispositivo CFA” ou “gênero CFA”, que é construído a partir do deslocamento e da suplementariedade *para o* ou *do* não sujeito (MOREIRAS, 2004), que foge a situações de exemplaridade e, portanto, foge ao gênero e a suas leis, no sentido em que o conceito é tratado por Jacques Derrida (1980). Tal postura instaura um desvio para o não sujeito, contaminados, gays, derrotados, torturados, enfim, categorias para as quais a língua (do Estado, da medicina, da política, da opinião pública), como as instituições, não prevê espaços de liberdade ou de subjetividade nem o direito de dizer-se.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu, Enunciação, Inaturalidade, Sobrevivência, Dissidência.

Ao assinar a carta destinada a Maria Lídia Magliani e datada em 16 de agosto de 1994, na qual conta sobre seu diagnóstico de HIV positivo, Caio Fernando Abreu insere, entre parênteses, uma observação irônica: “(finalmente, um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313). O comentário é irônico em sua obviedade, ao referir-se à sua condição de portador do vírus HIV. Por sua vez, reler a obra de Caio Fernando Abreu mais de 70 anos após seu nascimento, em 12 de setembro de 1948, e mais de vinte anos após sua morte, ocorrida em 25 de fevereiro de 1996 por consequências da AIDS, implica uma relação com o tempo que talvez nos possibilite movimentos à revelia do próprio autor, capazes de apontar para sua *inaturalidade*.

E é como uma estranha discordância de tempos (porque parece repetir-se, arrastar-se até o presente deste início de século XXI, anacronicamente), que gostaríamos de ler o signo “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313). Por esta perspectiva, sua escritura não cessa de reconfigurar-se neste presente sombrio (o nosso), o que faz de sua obra um corpo, *corpus* ou *corpse* “estranho” – no sentido freudiano (FREUD, 1980), justamente porque soa familiar e não familiar ao nosso tempo. Um olhar a contrapelo

<sup>1</sup> Doutor em Letras (UNESP/SJRP) e professor da Universidade Estadual da Paraíba, PB, [alveswanderlan@yahoo.com.br](mailto:alveswanderlan@yahoo.com.br).

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

Deste modo, (re)ler a alcunha autoimposta por CFA de “escritor positivo” à revelia de si mesmo, provoca-lhe uma “rasura” (DERRIDA, 1973), jogo livre dos significantes, nos lembra de que “não há origem absoluta no sentido original” e que é a rasura (ruptura ou diferença, *diferência*) que “abre o aparecer e a significação” (DERRIDA, 1973, p. 80). Então é possível um “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)” (MORICONI, 2002, p. 313), porque *inatual*. Mas de onde é possível extrair alguma positividade da/na literatura de Caio Fernando Abreu? Ela consiste, justamente, numa cesura, um suplemento à significação e um detonador de sentidos que torna afirmativa a *enunciação* de CFA.

É, pois, no horizonte de uma obra “sufocante” e marcada por uma “negatividade protestadora” (DIDI-HUBERMAN, 2011) que CFA figura, atualmente, como um escritor estranhamente positivo, porque intervém sobre a língua e, por essa via, abre perspectivas de atuação no mundo a partir de sua condição de escritor. Quanto a isso, é preciso encontrar caminhos para que sua obra, ao ser lida à luz de nossa conjuntura, potencialize o caráter provocador que tinha quando foi escrita ou publicada, entre os anos 1970 e meados dos anos 1980, basicamente. Em suma, é preciso imaginar modos de acesso à sua escritura que acionem perspectivas de leitura capazes de atravessar temporalidades do seu tempo e do nosso.

Poderíamos, então, ler sua obra a partir das fantasmagorias presentes em seus textos e, também, da imaginação traduzida em linguagem e entendida como “una capacidad que define la conciencia” e “un modo de relación con el mundo (cosas y hechos, pero también con los otros)” (LINK, 2009, p. 69). Para isso, há que entender a fantasmagoria não necessariamente como imagem falsa, tal como se convencionou na esteira do marxismo. Como sabemos, uma fantasmagoria é, sempre, produto de uma imagem, signo no lugar de outra coisa, concepção reconhecida tanto no campo da história e da sociologia quanto da psicanálise. O importante, contudo, é compreender a lógica por meio da qual uma determinada fantasmagoria opera (por inversão, por alteração, a partir de uma pretensão realista, por recalque, etc.): “No es que lo imaginario funcione como máscara (eso ya se sabe, y es tan sabido que no tiene sentido detenerse en ello), sino que en lo imaginario se nota la potencia, la fuerza de lo real” (LINK, 2009, p. 61).

É nesse sentido que, ao indagar os escritos de CFA a partir dos modos como operam suas fantasmagorias e a imaginação, nos encontramos com “figuras, fantasmas, unidades de lo imaginario como fuerzas, potencias o movimientos que están más allá de lo artístico” (LINK, 2009, p. 70-71). Em suma, trata-se de um campo de forças no qual atua, também, o não administrável, o Real. Quanto a isso, sendo “imposible como es de ser representado, a lo real, entonces, hay que imaginárselo” (LINK, 2009, p. 58).

E, uma vez que nosso desafio é selecionar figuras, fantasmas e unidades de tensão que forcem os próprios limites do literário na escritura de CFA, situando-a, por vezes, além do artístico, torna-se fundamental considerar a enunciação como uma instância seminal para reler sua obra. A enunciação é uma das poucas categorias da linguagem ainda não exploradas pela crítica que tratou de CFA até o momento. Concretamente, a enunciação está fora de todas as categorias de análise da língua (fonética, fonologia, morfologia, sintaxe e semântica) e está associada àquilo que se perde no momento mesmo em que se enuncia. Dela resta apenas uma espécie de rastro deixado na linguagem, marca de um sujeito e de subjetividades que estiveram ali, na língua, em discurso e em ação, e que não estão mais.

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

A partir dos rastros da enunciação no discurso literário, pode-se entrar em contato com uma figura fundamental à escritura de CFA, que a conecta a certa ideia de margem, de não pertencimento ou de condição periférica típica de suas personagens, especialmente em relação ao gênero, à opressão política e à doença ou, mesmo, à morte: o não sujeito. O que faz do indivíduo um sujeito é não só o uso da língua, mas também sua relação com ela e com o dizer. Se, por um lado, a língua é um sistema de regras e, como tal, impõe limites ao que se pode dizer – Barthes (1977) dirá em *Aula* que a língua é fascista, pois, ao invés de impedir de dizer, ela (nos) obriga a dizer, a partir de formas e percursos previamente estabelecidos –, por outro

lado, em decorrência dessa condição, o indivíduo pode ser, para a (ou na) língua, um agente ou um sujeito.<sup>2</sup> A questão, então, não é o que dizer, mas como dizer e, mesmo, o que e quando não dizer ou calar. Ao tratar da figura (ou des-figura) do não sujeito, Alberto Moreiras a considera como

a figure that remains uninterpellated, indeed beyond interpellation, not because interpellation never reaches it, but rather because it marks the very limit of interpellation. [...] it is the figure that must live, within the place, in fear and trembling – in fear and trembling of interpellation, because it knows that interpellation spells its death: the instant its interpellation happens is also the instant where it itself ceases to exist. [...] [Also] it is the figure that absolutely arrives, regardless of expectations, a visitor rather than a guest, an event that may or may not produce fear and trembling, may or may not produce interpellation, but whose condition of possibility, whose immanence, is precisely a displacement from interpellation, an excess of it.// These two images are the two sides, or rather two of the sides, of a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the non-subject of the political, not yet the stranger, neither an enemy nor a friend, rather an absolute non-friend, an uncanny and disturbing form of political presence to the extent that it remains, in and through its arrival, a hard memory, a hard reminder of that which has always already been there, beyond subjection, beyond grasp, beyond retrieval, not even obscene, not even abjected, rather simply there, a tenuous facticity beyond facticity, an invisible *punctum* of ineluctable, intractable materiality, always on the other side of belonging, of any belonging (MOREIRAS, 2004, p. 2).

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

---

<sup>2</sup> Em linhas gerais, age como um agente aquele que segue os preceitos que orientam seu universo e age como um sujeito aquele que transgredir as regras ou adota uma postura de abandono ou negatividade em relação a determinado conjunto dessas regras (GIANOTTI, 2007).

(BENVENISTE, 1989, p. 83).

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

Na obra de CFA, há cinco marcos fundamentais de enunciação, que correspondem a certa performatividade (AUSTIN, 1962; BUTLER, 2015) do próprio Caio Fernando Abreu: o primeiro se liga a uma atitude de jogo e experimentação; o segundo relaciona-se a uma atitude intimista ou existencial; o terceiro se associa a uma atitude crítica da política, da militância, da vida burguesa; o quarto vincula-se a uma atitude de denúncia ou dissidência; e, por fim, o quinto se conecta a uma atitude de responsabilidade como intelectual público. Tais atitudes expressam modos de figuração de categorias individuais, em seus textos, e correspondem a “um mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira. A dificuldade é apreender este grande fenômeno, tão banal que parece se confundir com a própria língua, tão necessário que nos passa despercebido” (BENVENISTE, 1989, p. 82), pois se vincula ao dizível e ao dizer, sem necessariamente subsumir-se ao dito, ao enunciado.<sup>3</sup> Neste trabalho, no entanto, limitamo-nos a tratar de três desses marcos enunciativos, a saber: o intimista, o dissidente e o intelectual público, que se ligam mais abertamente ao debate sobre as questões de gênero e da soropositividade.

\*\*\*

A atitude enunciativa intimista ou existencial pode ser sondada em “Linda, uma história horrível”, conto que abre a coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicada em 1988. Esse é um dos primeiros textos de CFA em que certo campo semântico ligado à AIDS e à condição de soropositivo do protagonista apresenta-se quase explicitamente. No âmbito da história narrada, porém, (quase) nada se explicita. Fica a sugestão, porém, de que o protagonista almejava contar à mãe que é soropositivo, mas não o faz. Sua condição é

---

<sup>3</sup> Dados os limites deste artigo, lidaremos apenas com alguns textos literários do autor, ainda que nossas hipóteses, quanto à enunciação, se estendam ao conjunto da obra de CFA, respeitando-se, no entanto, sua diversidade e a particularidade de cada texto. Nosso estudo dos cinco marcos enunciativos na obra de CFA permanece; por hora, inédito, ainda não publicado.

“denunciada”, no plano diegético, pelas associações entre a condição decrepita de Linda, a velha cachorra de sua mãe, e as manchas na pele do protagonista – possíveis sarcomas de Caposi – que se deixam ver quando, pouco antes de ir dormir, ele se olha no espelho com o corpo parcialmente despido. Não nos interessa, aqui, retomar a representação já amplamente explorada das metáforas da AIDS, no relato, mas a opção escritural de calar, em vez de *fazer dizer* a condição de soropositivo do protagonista. A perspectiva narrativa, cuja focalização centra-se no narrador onisciente neutro, poderia dizer essa soropositividade, mas não o faz. O protagonista, por sua vez, também não.

Mais do que a impossibilidade de dizer-se soropositivo (interpretação quase transparente, para o relato em questão), gostaríamos de ler, aqui, um calar deliberado. Se a língua obriga a dizer (BARTHES, 1977), e, ao enunciar, o sujeito se apropria da língua, mas ela também se apropria dele (impondo-lhe limites àquilo que ele pode dizer), o que se nota em “Linda, uma história horrível” é a opção por calar-se, uma desapropriação da língua. Num contexto em que assumir-se soropositivo também está atrelado a incorporar uma série de máculas sociais (“a peste gay”, “gay degenerado”, “imoral”), calar-se, neste conto, supõe, por parte do protagonista, mas também do narrador e da própria instância autoral, respeitar (ou conferir) o direito de não inscrever-se em nenhum desses rótulos predeterminados que podem enclausurar ou aprisionar o protagonista soropositivo. Trata-se, como se nota, de uma opção intimista situada, também, no plano da intimidade (o tema, o ambiente e o conflito dramático são privados), que mitiga a negatividade associada, na imaginação pública, ao portador de HIV e lhe permite enunciar-se a si, em vez de anunciar sua doença.

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



\*\*\*

A atitude enunciativa dissidente, por sua vez, caracteriza-se por uma postura de denúncia, que coloca em questão os limites do diálogo (possível) com o outro e suas consequências (por vezes, violentas e brutais) para os indivíduos. Trata-se de uma relação fantasmática que coloca em primeiro plano o fantasma como

el no-sujeto (y, por eso mismo, lo político), lo que queda fuera como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (tenue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia). [...] el fantasma espera (LINK, 2009, p. 12).

Na obra de CFA, essa relação é fantasmática, também, porque pode relacionar-se, em algum nível, à própria experiência física e aos fantasmas do autor. É o que se nota em “Terça-feira gorda”, de *Morangos mofados*. O relato tematiza a violência brutal (linchamento motivado por homofobia) e instaura uma tensão ancorada no limite do diálogo, ou melhor, no limite que torna impossível o diálogo. No conto, a dissidência, no que se refere à enunciação, está associada a uma recusa inegociável à aceitação de quaisquer regimes normatizadores (do Estado, da sociedade civil, da língua posta a serviço do fascismo). Em geral, no entanto, os indivíduos envolvidos nas situações dramáticas desse tipo pagam um alto preço por essa recusa. Durante o carnaval (e, portanto, supostamente num contexto de liberação), dois homens são agredidos na praia (um deles é linchado) em razão de sua aproximação erótica:

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

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

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou o espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem



nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 1995, p. 53).

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

Instaura-se uma quebra entre o *dever dizer* e o *poder dizer* que não oferece possibilidades de reconhecimento fora da dicotomia entre dominante/dominado ou agressor/vítima. Trata-se, no entanto, de uma perspectiva enunciativa *inatual*, que transtorna, pois a linguagem das vítimas e dos narradores não funciona como mero meio de expressão de um pensamento, e sim como único reduto para o não sujeito. Não por coincidência, na cena final os dois rapazes agredidos apenas se olham, mas já não (se) falam. A língua (que oprime, agride e tortura) é obliquamente substituída pelo discurso mínimo dos corpos (na afirmação de si ou em sua expressão de dor). A proposição é indireta, porém clara: não é possível dialogar com fascistas. As opções são poucas, mas o diálogo não é uma delas.<sup>4</sup>

\*\*\*

Nas perspectivas enunciativas anteriores, o caráter *inatual* da escritura de CFA por vezes aparece alinhado à esfera propositiva, como abertura de uma reflexão que pode ser observada a partir de um desvio da análise do enunciado para a enunciação. Decorre, também, de um distanciamento do tempo da obra e de um exercício de escavação de sua policronia.

---

<sup>4</sup> Tal sugestão presente no âmbito enunciativo se coaduna a posicionamentos do próprio CFA. Note-se, por exemplo, sua última intervenção no programa *Roda Viva* de 1 de julho de 1991, transmitido pela TV Cultura, no qual a entrevistada era a escritora Rachel de Queiroz, que CFA via como uma apoiadora do golpe militar de 1964 – a autora admite ter apoiado o governo militar de Castelo Branco, mas nega ter apoiado os rumos que a ditadura toma a partir do AI-5.

Há, porém, uma atitude enunciativa associada ao intelectual público que é inatual de outro modo, por estar relacionada ao diagnóstico de CFA como portador de HIV. Ainda que não haja uma relação determinista entre cada uma das atitudes enunciativas observadas na obra do escritor e uma época em particular, esta se relaciona umbilicalmente à última época de vida do autor. Talvez por isso ela seja mais visível em algumas cartas e crônicas.

Diagnosticado entre o final de julho e o início de agosto de 1994, CFA escreverá poucos textos de ficção até sua morte, em 1996. Apesar disso, escreve várias cartas e publica algumas crônicas em jornais. A já referida carta a Maria Lídia Magliani é muito representativa da atitude propositiva do autor, nos últimos anos de vida. Mas também é paradoxal, pois nela se vislumbra uma enunciação que é mais positiva (sem qualquer trocadilho) na intimidade do que na vida pública. Após relatar o diagnóstico e as oscilações emocionais iniciais a Magliani, CFA não só passa a lidar tranquilamente como o tema da própria doença, na carta, quanto começa, concretamente, a fazer planos: “Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuzza, Hervé Guibert, Cyrill Collard” (MORICONI, 2002, p. 312). Na carta, cujo contexto discursivo deixa mais clara a relação entre um eu e um tu e, portanto, aproxima o ato de enunciação da conversa, CFA mostra-se leve e, principalmente, adota uma postura de intelectual público que se diferencia de seus escritos anteriores, em que a crítica política está presente, porém a figura do autor, quando aparece, se vale de recursos do literário para travestir-se de literariedade (*alter egos*, autoficção, alegorias). Já ao final da referida carta, ele observa: “Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino” (MORICONI, 2002, p. 313).

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

A objetividade da carta, cuja situação enunciativa é mais abertamente íntima, se vê esfumada na crônica, e a nomeação é substituída por uma indeterminação ou um dizer indireto (“estou com AIDS”; “Alguma coisa aconteceu comigo”). É somente na terceira

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

Sua enunciação, nas crônicas, confunde-se um pouco com a voz entrecortada, está pautada nos desvios (fala de escrita, de arte, de artistas, mas também fala da “coisa estranha”). Deste modo, inscreve-se na “history of homosexuals as both victims and the vanguard of invention” (SOMMER, 2014, p. 62) vinculada à doença e à escrita literária, entre o final dos anos 1980 e o início da década de 1990. Para dizer-se pela via indireta da escritura, procura no desvio, no indireto da escritura, um suplemento para lidar com o Real irrepresentável. Seu dizer torna-se, ao mesmo tempo, vinculado a uma circunstância e espécie de anotação que figura como “vontade de obra” (BARTHES, 2005b). Tal desvio para a escritura é paradoxal, pois sugere que agora a relação com a doença não é apenas de representação, mas de experiência e de experimento que requer a mobilização de uma linguagem capaz de dizer a si e dizer de si. A enunciação se coloca, então, à disposição da comunicação de um pensamento e de uma relação com o mundo: “A vida grita. E a luta continua” (ABREU, 2014, p. 79), dirá ao final da última das três crônicas.

Tratando de movimentos dissidentes pela visibilidade de portadores de HIV, entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, nos EUA, Doris Sommer (2014) observa que, mesmo quando se trata de trabalhos artísticos liderados por um indivíduo, o que predomina nos atos do ACT UP, nesse período, é certa noção de coletividade que transita do eu ao nós, e vice-versa, que se configura como responsabilidade e como uma espécie de *coralidade*. Nesse sentido, o CFA-enunciador se identifica às minorias e às expressões *queer* que, na época, formam tanto as vítimas quanto a vanguarda da “invenção” ou da escritura em relação à AIDS

(SOMMER, 2014), no campo da arte. Essa conexão da arte (e dos artistas) com os movimentos sociais corresponde a “arts interventions that don’t give up” (SOMMER, 2014, p. 64).

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

Sua enunciação passa a compreender uma relação transitiva eu-nós que se constitui, também, numa via para narrar e para imaginar novos modos de lidar com a AIDS, assim como novas possibilidades de vida para indivíduos soropositivos. A experiência retorna, então, “como el lugar de una transformación del ‘yo’ [...]; el testimonio como espacio de lo *no construido*” (LINK, 2009, p. 110) e, portanto, como imaginação, como abertura para um presente com expectativas de futuro.

\*\*\*

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

Quanto a isso, é possível identificar em CFA um desvio para o não sujeito – contaminados, gays, derrotados, torturados –, enfim, categorias para as quais a língua (do

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

## Referências

- ABREU, C. F. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.  
\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.
- BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [1977].
- BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica, 2015.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.
- DERRIDA, J. La ley del género (La loi du Genre). Trad. Ariel Schettini (*ad hoc*). (exemplar xerocopiado). Originalmente publicado em: *Glyph*. n. 7, p. 176-201, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. 3. ed. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- FREUD, S. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Edição Standard). v. VII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 215-223.
- GIANOTTI, J. A. Moralidade pública e moralidade privada. In: NOVAES, A. (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 336-345.
- LINK, D. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). *The Bible And Critical Theory*, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.
- MORICONI, I. (Org.) *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- SOMMER, D. *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Durham: Duke University Press, 2014.