

A paratopia criadora no conto “O Rapaz mais triste do mundo”, de Caio Fernando Abreu

Marcos Vinicius Rodrigues Gomes¹

Thiago Eugênio Lorêdo Bêta²

Sérgio Arruda de Moura³

Resumo:

O presente artigo objetiva analisar a manifestação da paratopia do escritor Caio Fernando Abreu no conto “O rapaz mais triste do mundo”. A paratopia, conceito oriundo da Análise do Discurso Literário, explica que o lugar do escritor não é estável e sua maneira de ocupar esse espaço difuso manifesta-se textualmente por meio dos temas que seleciona e pela sua capacidade peculiar de perceber o mundo ao seu redor. Para consolidar o estudo apresentado, foi feita uma pesquisa bibliográfica, que incluiu as principais obras sobre discurso literário, como Maingueneau (2001, 2006) e publicações acerca da vida e da obra de Caio Fernando Abreu, como Callegari (2008), Barbosa (2008), Dip (2009), Freitas (2017) e Silva e Souza (2022). O levantamento bibliográfico serviu de suporte para a análise do conto, que identificou uma associação dos diferentes tipos de paratopia: paratopia de identidade, paratopia espacial e paratopia temporal. Desse modo, o estudo evidenciou que a condição paratópica de Caio Fernando Abreu se manifesta, no texto literário estudado, por meio de personagens melancólicos que não se encaixam nos regimentos sociais. Os dois personagens do conto, portanto, são sujeitos dissidentes, vivendo num tempo e num espaço aos quais sentem não pertencer.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Discurso Literário; Literatura Contemporânea; Paratopia.

Creative paratopia in the short story “The saddest boy in the world” by Caio Fernando Abreu

Abstract:

This article aims to analyze the manifestation of paratopia by the writer Caio Fernando Abreu in the short story “The Saddest Boy in the World”. Paratopia, a concept originating from Literary Discourse Analysis, explains that the place of the writer is not stable and his way of occupying this diffuse space is manifested textually through the themes he selects and his peculiar ability to perceive the world around him. To consolidate the study presented, a bibliographical research was carried out, which included the main works on literary discourse, such as Maingueneau (2001, 2006) and publications about the life and work of Caio Fernando Abreu, such as Callegari (2008), Barbosa (2008), Dip (2009), Freitas (2017) and Silva e Souza (2022). The bibliographical survey served as support for the analysis of the short story, which identified an association of the different types of paratopia: identity paratopia, spatial paratopia and temporal paratopia. Thus, the study showed that Caio Fernando Abreu's paratopic condition manifests itself, in the literary text studied, through melancholic characters who do not fit into social regiments. The two characters in the story, therefore, are dissident subjects, living in a time and space to which they feel they do not belong.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Contemporary Literature; Literary Discourse; Paratopia.

¹ Mestre em Cognição e Linguagem (UENF).

² Doutor em Cognição e Linguagem (UENF). Professor do Instituto Federal Fluminense de Campos (IFF Campos).

³ Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

1. Introdução

O objetivo do presente estudo é analisar as manifestações da paratopia do escritor Caio Fernando Abreu no conto “O rapaz mais triste do mundo”, presente no livro “Os dragões não conhecem o paraíso”. Publicado em 1989, o conto narra o encontro de dois homens, até então desconhecidos, durante a madrugada, em um bar, local de encontro de sujeitos marginalizados. Embora sejam de faixas etárias diferentes, um de quase vinte anos e outro vinte anos mais velho, eles possuem em comum a melancolia e o sentimento de não pertencer às instituições normatizadas da sociedade, como família, trabalho e relacionamentos heterossexuais.

Com esse conto, Caio Fernando Abreu representa a literatura brasileira pós-64, que, de acordo com Santiago (2002), criticava as formas de exercício do poder não apenas nos âmbitos legislativo e jurídico, mas também no cotidiano do cidadão, negando a diferença e visando uma falsa uniformidade racial, sexual, comportamental, intelectual, etc. Essa perspectiva vai ao encontro dos pressupostos da literatura pós-modernista, que questiona estruturas sólidas nas quais se ancoram o sujeito, abrindo espaço para o “ex-cêntrico”, ou seja, para o marginalizado, em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia (HUTCHEON, 1991).

Mesmo não apresentando de forma explícita um encontro sexual entre os dois homens, o conto sugere a presença da homossexualidade e as interdições desse tipo de relacionamento na década de oitenta. Segundo Trevisan (2000), nessa época, havia um clima de silêncio e pânico entre os gays ocasionado pelo surgimento da AIDS. Freitas (2017) acredita que os personagens do conto não concretizam um contato físico mais íntimo porque a narrativa alude a esse momento de medo do HIV. Barbosa (2008), por seu turno, defende que os personagens são representações autoficcionais do autor em diferentes fases da vida. Em síntese, a desterritorialização dos sujeitos representada nesse conto (SILVA, SOUZA, 2022) relaciona-se à própria situação do autor, diante da sociedade e das condições de produção literária de seu tempo.

Assim, entendendo o escritor como sujeito cindido entre a ficção e a realidade social, o presente estudo parte do conceito de paratopia, condição necessária de emergência do discurso literário (MAINGUENEAU, 2006). Para criar, o escritor precisa não pertencer ao mundo do qual pretende falar em seus textos. É desse movimento de afastamento e de proximidade do mundo real que a escrita de Caio Fernando Abreu emerge.

Na primeira parte do artigo, discute-se o conceito de paratopia no âmbito da Análise do Discurso Literário, proposta pelo linguista francês Dominique Maingueneau. Tal conceito articula-se ao de discurso constituinte, categoria de discursos que se ligam a uma Fonte legitimante (MAINGUENEAU, 2006), o que faz com que suas práticas verbais possam ir além de produções verbais consideradas comuns. Desse modo, o enunciador de um discurso constituinte, como é o caso

do discurso literário, deve gerir sua enunciação a partir dessa impossibilidade de atribuir a si um lugar (MAINGUENEAU, 2010). Na segunda parte, é feita uma discussão a respeito da vida e da obra do escritor Caio Fernando Abreu, considerando seu posicionamento no campo literário, o que engendra uma identidade enunciativa capaz de legitimar suas escolhas estéticas. Na terceira parte, o conto é analisado, de acordo com os conceitos abordados anteriormente, considerando os diferentes tipos de paratopia: paratopia de identidade, espacial e temporal.

A análise constatou que o conto associa os diferentes tipos de paratopia e suas subdivisões. Os dois personagens sentem não pertencer à sociedade, de onde tentam escapar, indo para o bar, um espaço paratópico, portanto. Essa paratopia espacial é associada à paratopia de identidade, que pode ser sexual, social e familiar. É no bar que eles sentem liberdade para ser quem são, assumindo atitudes que sugerem a homossexualidade. Como o conto insinua, a sexualidade fora do padrão heteronormativo é um motivo que compromete as relações familiares dos rapazes. Além da paratopia espacial e de identidade, o conto apresenta a paratopia temporal das personagens, que simbolizam o encontro de duas gerações distintas que não conseguem se encaixar no tempo presente.

2. A paratopia no discurso literário

A palavra paratopia é formada pela junção do prefixo grego *para*, que significa proximidade, com o radical também grego *topos*, que significa lugar. Paratopia, portanto, designa uma proximidade local, uma zona indefinida, uma instabilidade espacial. De acordo com Maingueneau (2001, 2006), a paratopia faz parte da natureza do discurso literário e do escritor, já que “o espaço literário faz, num certo sentido, parte da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação que normalmente fazemos de um lugar, com um fora e um dentro” (Maingueneau, 2006, p. 92).

A literatura, enquanto discurso constituinte, “não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). Desse modo, um texto literário nunca é apreendido como uma prática discursiva da vida comum, como textos jornalísticos, conversas e textos publicitários, pois “quando trabalhamos com discursos constituintes, estamos diante de sólidas estruturas textuais que pretendem ter um alcance global, dizer algo sobre a sociedade, a verdade, a beleza, a existência...” (MAINGUENEAU, 2006, p. 69).

Contudo, a literatura não consegue se manter totalmente apartada da sociedade, já que ela se alimenta de tudo o que lhe é exterior. Embora o contexto da obra literária não seja “somente a sociedade considerada em sua globalidade, mas, em primeiro lugar, o campo literário, que obedece a regras específicas” (MAINGUENEAU, 2001, p. 17), eventos sociais, históricos, políticos e ideológicos

colaboram na construção de sentidos no texto literário, além de serem elementos propulsores de mudanças na instituição literária. Ao longo da história, as diferentes escolas literárias, por exemplo, confirmam essas mudanças na maneira de conceber a atividade literária e de definir o estatuto do escritor.

Como aponta Maingueneau (2006, p. 92), “as modalidades dessa paratopia variam de acordo com as épocas e as sociedades: os menestréis nômades da Antiguidade, os parasitas protegidos pelos grandes da época clássica, os boêmios em oposição aos ‘burgueses’, etc”. No entanto, cada escritor deve administrar, a seu modo, esse pertencimento impossível à sociedade e ao próprio campo literário. Por conta disso, “numa produção literária fundada na conformidade aos cânones estéticos, são paratópicas principalmente as comunidades de ‘artistas’ mais ou menos marginais (os menestréis e os trovadores)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

Nesse caso, é impossível para o escritor “enunciar num solo neutro e estável” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27), isto é, o lugar do escritor não é garantido previamente, cabendo a ele apenas ocupá-lo. É o autor que precisa reunir as condições de produção literária, a partir de sua maneira peculiar de se inserir num determinado estado do campo literário de seu tempo (MAINGUENEAU, 2006). Por esse motivo, as escolas literárias nunca são modelos estéticos homogêneos. Cada escritor, dentro de uma estética dominante, deve encontrar sua maneira de posicionar-se de modo a “delimitar um território, correlato de uma identidade discursiva” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68).

Portanto, “para produzir enunciados reconhecidamente como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (MAINGUENEAU, 2006, p.89). Ainda que possa se manter alheio à vida social e negar qualquer pertencimento à vida literária de seu tempo, esse afastamento é assimilado como uma atitude discursiva, pois “Eles (os escritores) não podem situar-se no exterior de um campo literário, que, seja como for, vive do fato de não ter um verdadeiro lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 89).

Nesse sentido, o literário fala da sociedade, mas mantém-se afastado dela. Por conta disso, o escritor coloca-se à margem, tanto da sociedade, quanto do próprio texto, ainda que alimente sua escrita com esse distanciamento. Dessa maneira,

a obra literária surge através das tensões do campo propriamente literário; ela só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 95).

Em outras palavras, a atividade literária é solitária e exercida num território difuso, pois, ao contrário de outros discursos, não tem utilidade na vida prática de uma sociedade capitalista. A paratopia, então, torna-se o “motor de uma criação quando implica a figura singular do

insustentável, que torna essa criação necessária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 115). Ao contrário do que preconizava a estética romântica, o escritor não é dotado de uma subjetividade superior capaz de traduzir os recônditos da alma humana, mas alguém que precisa constituir uma identidade enunciativa que moldará sua escrita e que será moldada por ela. Uma identidade que não se constitui sem conflitos, uma vez que a carreira de escritor, na maior parte das vezes, não garante os meios necessários de subsistência material. Nesse caso, o escritor precisa dividir-se entre a atividade literária e outra profissão.

Por meio desses mecanismos discursivos, a maneira pela qual cada autor renuncia à sociedade comum deve se manifestar na escrita, pois para escrever é necessário que o escritor esteja “presente neste mundo e dele ausente, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão seguir em frente. É para escrever que preserva sua paratopia, e é escrevendo que pode se redimir desse erro”(MAINGUENEAU, 2006, p. 115). Não por acaso,

o discurso literário inclui inúmeros escritores que pretendem agir fora de todo pertencimento; mas uma das características desse tipo de discurso é precisamente suscitar essa pretensão: os escritores têm por pares os eremitas que se afastaram do mundo ou os filósofos solitários (MAINGUENEAU, 2006, p. 69).

É a condição paratópica que leva o escritor “a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 98). Desse modo, judeus, mulheres, homossexuais, travestis, loucos são algumas das figuras paratópicas mais exploradas por escritores, dependendo de como cada um manipula as condições de produção literária de uma determinada época. Por ser um discurso que vai de encontro aos regimentos da língua e do humano, “basta que seja estabelecida na sociedade uma zona percebida como potencialmente paratópica para que a criação literária a possa explorar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 99).

Trocando em miúdos, “o escritor junta-se a uma sociedade que se julga completa, mas que não pode se fechar sem a representação que lhe é oferecida pela arte” (MAINGUENEAU, 2006, p. 100). É esse espaço aberto que o escritor habita, assumindo sua paratopia como condição de escrita. (MAINGUENEAU, 2006, p. 115).

3. Caio Fernando Abreu: posicionamento no campo literário e gestos paratópicos

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, em setembro de 1948. Importa dizer que Caio era do signo de virgem, já que a astrologia era um assunto de seu interesse e que esteve presente em alguns dos seus contos. O jornalismo esteve presente em sua vida desde o início de sua atividade literária, já que, ainda na juventude, em Porto Alegre, seu primeiro conto, intitulado “O príncipe sapo” foi publicado na revista *Cláudia*. Em 1968, Caio fez parte da primeira equipe da revista *Veja*. Todavia, a literatura sempre esteve em primeiro lugar na sua vida, o que o fez considerar o jornalismo como um dos “biscates culturais” que fazia para sobreviver (CALLEGARI, 2008).

No discurso literário, não há um método estabelecido para definir quem tem direito a enunciar. Nesse caso, “cada autor se orienta em função da autoridade que tem condições de adquirir, dadas suas conquistas e a trajetória que concebe a partir de um dado estado do campo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Um posicionamento no campo literário, portanto, consiste na maneira como cada autor concebe a prática literária, o que vai além de defender um modelo estético. Conforme Maingueneau (2006, p. 151), “trata-se da construção de uma identidade enunciativa que é tanto ‘tomada de posição’ como recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas”.

Em seus próprios termos, Caio Fernando Abreu definia-se como um escritor com o “pé na estrada”:

Existem dois tipos de escritor: aqueles que, como Borges, trabalham sem sair do escritório e criam uma existência imaginária, e outros como Jack Kerouac, que vão atrás das histórias e vivem com o pé na estrada. Eu admiro os primeiros, mas, sem dúvida, pertenço à segunda categoria (DIP, 2009, p. 138).

Como um escritor em busca de histórias para contar, Caio teve uma vida bastante movimentada. Suas histórias nasciam em meio ao seu constante trânsito de um endereço para o outro, de um trabalho para o outro:

Fugindo do DOPS, viajou para Campinas e morou no Sítio do Sol, de Hilda Hilst. De lá foi para o Rio, mas voltou muitas vezes ao Sítio do Sol, e à Casa da Lua, em Massaguassu, litoral norte de São Paulo, onde Hilda tinha seu canto à beira-mar. Foi para a Europa, viveu em Estocolmo e em Londres, voltou a Porto Alegre, passou por São Paulo, voltou ao Rio, e de novo a Porto Alegre, até se estabelecer (mais ou menos) definitivamente em São Paulo a partir de 78 (DIP, 2009, p. 139).

Com temperamento instável, “começou a fazer faculdade de Letras, logo se encantou com Arte Dramática, durante um tempo cursou as duas, mas acabou indo para São Paulo, trabalhar na Veja” (DIP, 2009, p. 139). Nos anos 70, envolveu-se em discussões políticas, deixou o cabelo crescer, viveu uma experiência *hippie*, usou drogas, viajou pela Europa. Alguns comportamentos, como “o enfrentamento, a busca de uma identidade, a vivência de experiências como busca de um significado maior da vida” (CALLEGARI, 2008, p. 36) foram formadores da identidade de Caio Fernando Abreu como escritor.

Embora tenha se exilado voluntariamente na Europa para fugir do clima sufocante da ditadura militar no Brasil, Caio Fernando Abreu não era exatamente um escritor militante, tendo participado apenas de alguns encontros ocasionais de grupos políticos de esquerda. Caio “preferia a maneira irônica, ambígua e debochada de protestar, e fez parte da turma que achava que ‘festa’ e ‘subversão’ podiam estar ligadas, e que a revolução era individual, de comportamento” (CALLEGARI, 2008, p. 42). Além disso, Caio foi bastante influenciado pela Música Popular Brasileira, principalmente pelo Tropicalismo, representado por Gilberto Gil e Caetano Veloso (CALLEGARI, 2008).

Por ter recebido influência daquilo que não era visto, tradicionalmente, como literário, Caio acreditava estar em desacordo com a academia, como explica numa entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa:

Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica literária brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário (BESSA, 1997).

Apesar de possíveis incompreensões, nos anos oitenta, Caio já era um autor consagrado, com livros publicados e alguns prêmios. Além disso, já era conhecido no meio literário e já havia conquistado a admiração de grandes escritoras, como Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Ana Cristina César e Clarice Lispector.

Maingueneau (2006, p. 90) afirma que o campo literário “não é homogêneo: há posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos”. O conflito com a crítica tradicional leva a crer que Caio Fernando Abreu constituiu um posicionamento periférico, contudo sua escrita atua também na crítica ao poder “nas suas formas globais e centralizadas, como também seus esfarelamentos em infinitas partículas moleculares pelo cotidiano” (SANTIAGO, 2002, p.19). Ainda de acordo com Santiago (2002), a literatura pós-64 tem predileção por temas capazes de abalar as estruturas do poder instituído. Entre esses temas estão a reação ao autoritarismo imposto pela ditadura e a abertura às diferenças raciais, sexuais e culturais:

Por essa razão, enquanto alguns escritores militantes, agulhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação (BOSI, 2022, p. 464).

De todo modo, “toda paratopia envolve o pertencimento e o não-pertencimento” (MAINGUENEAU, 2006, p. 109). Caio Fernando Abreu pertence ao campo literário sem, de fato, ocupá-lo, negando toda forma de pertencimento. Inconformado com a situação política do país ou sempre em busca de histórias, viajou o mundo, morou em várias cidades, sem fixar-se em lugar nenhum. Esses gestos ganharam forma em sua escrita, por meio de suas personagens.

Diante disso, a paratopia não se institui por meio de um reflexo da vida do autor ou da mentalidade de sua época, mas trata-se de “uma construção simbólica que se materializa no dizer, mesmo sem pertencer diretamente a ele para legitimá-lo” (NASCIMENTO, CANO e ELIAKIM, 2020, p. 188). Diante disso, “a paratopia só existe se integrada a um processo criador” (MAINGUENEAU, 2006, p. 108). A literatura fala, sobretudo, das falhas da sociedade, daquilo que provoca o “insustentável” que o autor precisa admitir e gerenciar. Nesse caso, a paratopia literária alimenta-se de tudo o que, na sociedade, assume essa condição nômade, desterritorializada, tornando-se o motor de todo processo criador (MAINGUENEAU, 2006).

No contexto de sua produção, Caio Fernando Abreu pôde explorar as zonas conflituosas de seu tempo, como a ditadura militar, a homofobia, as angústias e os desencantos de uma geração. A homossexualidade, a intolerância, a opressão e o desejo de exercer o ofício de escritor foram algumas razões que fizeram com que Caio Fernando Abreu se sentisse constantemente desconfortável numa sociedade utilitarista e que exclui o diferente. Como aponta Callegari (2008, p. 67): “Esse era Caio: sempre achava um jeito de colocar defeito no lugar onde estava. Sentia-se um estrangeiro onde quer que fosse, sem possibilidade de cura”.

Não por acaso, “a presença de seres desterritorializados e considerados como estranhos” (SILVA, SOUZA, 2022, p. 169) é constante em sua obra.

Por conta disso, é possível perceber que há

uma possibilidade de que as experiências vividas pelo autor possam ser transportadas para a imaginação, tornando-se matéria literária. Esses sentimentos que envolvem autor e personagem podem se relacionar no texto ficcional tornando-se uma única representação (SILVA, SOUZA, 2022, p. 169).

O conto “O rapaz mais triste do mundo”, objeto de estudo desse trabalho, evidencia essa representação por meio de personagens que se confundem com o narrador e com o próprio autor, constituindo um valioso material para análise da paratopia criadora em Caio Fernando Abreu.

4. A paratopia criadora no conto “O rapaz mais triste do mundo”

O conto “O rapaz mais triste do mundo” foi publicado em 1989, no livro “Os dragões não conhecem o paraíso”. Nele, dois homens, um de quase quarenta anos e outro de quase vinte anos, vagam solitários pelas ruas noturnas de uma cidade e se encontram em um bar, local descrito como um ambiente marginal, ponto de encontro de sujeitos que não atendem às expectativas de uma sociedade reguladora de comportamentos e de desejos:

Pleno inverso gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico – sons, algas, águas – soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é nem será mais a de um deles (ABREU, 2018, p. 456).

Os dois homens nunca se viram antes, mas, naquela noite, estavam destinados um ao outro, como sugere o narrador que observa o encontro: “Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim” (ABREU, 2018, p. 456). Esse encontro inevitável leva a uma identificação recíproca entre os dois homens, como se eles se debruçassem “sobre um espelho talvez rachado” (ABREU, 2018, p. 459), permitindo um reconhecimento de si no outro, para além das máscaras sociais (SILVA, SOUZA, 2022).

Isso acontece porque os dois desconhecidos “se encontram em estado de estranhamento com o mundo por não se enquadrarem nos estereótipos exigidos de uma modernidade cultural baseada nos padrões regidos pelas normas do *status quo*” (FREITAS, 2017, p. 138). É essa condição de desvio que os leva ao bar maldito, onde um, sem saber, espera pelo outro.

Para Maingueneau, a paratopia pode manifestar-se textualmente assumindo “a aparência daquele que onde está não está em lugar, daquele que vai de lugar a lugar sem fixar-se ou daquele que não encontra lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110). Esses possíveis desencaixes podem ser de diferentes ordens, o que se expressa nos principais tipos de paratopia: paratopia de identidade, paratopia espacial e paratopia temporal (MAINGUENEAU, 2006). A paratopia de identidade, por sua vez, subdivide-se em paratopia familiar, sexual e social. Todavia, essas divisões entre os tipos de paratopia é apenas didática, já que as representações paratópicas interferem umas nas outras.

A paratopia espacial “é a de todos os exilados: meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110). Os dois desconhecidos caminham sem rumo, anônimos, pela noite de uma cidade que representa, na narrativa, o espaço das injunções sociais de diversas ordens. Embora não seja mencionado o nome da cidade, ela poderia ser uma metrópole, como São Paulo. Desde a juventude, Caio Fernando Abreu viveu uma relação de estranhamento com São Paulo, como revela em carta ao escritor Charles Kiefer, em abril de 1983: “Faz tempo tenho problemas com Sampa - barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga” (MORICONI, 2002, p. 32). Essas sensações podem ser atribuídas aos seus personagens, que procuram alívio na vida noturna.

Com efeito, ambos são dissidentes da cidade, enquanto espaço normatizado, associando à paratopia espacial a paratopia de identidade social, que inclui “os boêmios, excluídos de alguma sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110). A boemia do rapaz e a boemia do homem são impulsionadas pelas dificuldades de diferentes fases da vida. A cidade já não é mais a do homem, ou seja, ele já não deseja se encaixar, pois o sistema em que vive minou os seus sonhos de juventude. Por isso, ele se reconhece no rapaz: “E vai revelando então, naquele mesmo tom desolado do rapaz que agora e para sempre se tornou o rapaz mais triste do mundo, igual ao que ele foi, mas não voltará a ser, embora jamais deixará de sê-lo” (ABREU, 2018, p. 461).

O rapaz, por sua vez, ainda não aprendeu a lidar com as situações práticas da vida: “Eu quero ler poesia, eu nunca tive um amigo, eu nunca recebi uma carta. Fico caminhando à noite pelos bares, eu tenho medo de dormir, eu tenho medo de acordar, acabo jogando sinuca a madrugada toda e indo dormir quando o sol já está acordado e eu completamente bêbado” (ABREU, 2018, p. 460).

O homem mais velho enxerga no “rapaz mais triste do mundo” o seu passado, pois a melancolia compartilhada por eles reflete a frustração de uma geração de jovens que, nos anos 60, acreditou na contracultura como uma forma de revolução política-cultural:

Começava a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por essa mesma cultura (PEREIRA, 1983, p.5).

Essa juventude já não acreditava no ideal de civilização ocidental, após duas guerras mundiais. Contudo, nos anos 80, essa geração sentia-se vencida. No início dos anos 70, John Lennon já anunciara o fim do sonho de toda uma geração, ao que Caio Fernando Abreu respondeu com uma frase escrita em seu espelho: “Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?” (CALLEGARI, 2008, p. 71).

Barbosa (2008, p. 329-330) defende que os dois homens do conto representam duplos do autor, em diferentes momentos da vida:

Podemos constatar, ainda parcialmente, que aquele homem de ‘quase quarenta anos’, ficionalizado, pode bem ser um duplo do próprio Caio, que à época da escrita do conto contava de fato com quase ‘quarenta anos’ (...) além disso, por essa época, de fato, Caio já não mais morava em Porto Alegre há pelo menos vinte anos (...). Também em relação ao rapaz de ‘quase vinte anos’, o possível duplo do autor ainda jovem, constata-se que essa era a idade de Caio quando ele deixou Porto Alegre em 1968, o que reforça, portanto, que àquela idade essa era efetivamente a sua cidade.

De qualquer forma, há, no conto, a ocorrência de um encontro dessas duas gerações. Na paratopia temporal, “o meu tempo não é o meu tempo. Vive-se aí na modalidade do arcaísmo ou da antecipação: sobrevivente de uma época passada ou cidadão prematuro de um mundo do porvir” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110).

Assim, o homem mais velho pode ser identificado como o remanescente de uma geração que se sentia fracassada, vivendo em um futuro que não era aquele sonhado em sua juventude, enquanto o jovem já não consegue ter esperança no seu tempo, pois acredita ter nascido tarde demais: “Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho futuro, eu não acredito em nada – isso ele não diz, mas eu escuto, e o homem em frente dele também, e o bar inteiro também” (ABREU, 2018, p. 460).

A paratopia temporal é reforçada pela paratopia sexual das personagens, que representam duas gerações: uma que lutou pela liberdade sexual e outra que viu essa liberdade ameaçada pelo vírus da AIDS. Nesse contexto, o homossexual masculino passou a ser visto, sobretudo por grupos religiosos e autoridades de saúde pública, como o principal responsável pela disseminação do vírus:

Na esteira do medo, naturalmente, a prática homossexual apareceu como a grande vilã, ainda quando não explicitamente. De forma às vezes mais direta, às vezes mais sutil, assistiu-se ao curso de uma série de revisões, em todas as frentes, como tentativas ideológicas de “proteger-se” da epidemia da AIDS combatendo o “vírus” da homossexualidade – num fantástico e alarmante processo de inversão. Ante o fantasma da morte, elegeu-se um bode expiatório, como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes. De execrado, o homossexualismo tornou-se maldito (TREVISAN, 2000, p. 449).

Em relação ao conto em análise, Freitas (2017, p. 131) acredita ser a epidemia da AIDS o motivo pelo qual o autor prefere retratar um encontro homossexual sem contatos físicos mais íntimos:

devido ao surgimento da AIDS, que, apesar de ter apresentado suas primeiras manifestações na África, no início do século XX, somente nos anos 80 ganhou notoriedade nos países do Ocidente. Dessa forma, as relações sexuais, sobretudo entre o público gay masculino, tornaram-se mais fugazes e repressivas, pois aquele período de horror e autorreclusão era muito comum entre os homossexuais da época.

Esse fato é representado pela ambiguidade dos diálogos, pelas trocas de olhares e pelas carícias fugazes que os dois homens trocam, sugerindo o início de um flerte, sem deixar explícita a atração homossexual entre eles: “Eles se contemplam sem desejo. Eles se contemplam doces, desarmados, cúmplices, abandonados, pungentes, severos, companheiros, apiedados” (ABREU, 2018, p. 460). Ainda assim, desestabilizam a linha divisória situada entre a homossexualidade e a heterossexualidade:

Ternos, pálidos, reais: eles se olham. Eles se acariciam mutuamente as mãos, depois os braços, os ombros, o pescoço, o rosto, os traços do rosto, os cabelos. Com essa doçura nascida entre os dois homens sozinhos no meio de uma noite gelada, meio bêbados e sem nenhum outro recurso a não ser se amarem assim, mais apaixonadamente do que se amariam se estivessem à caça de outro corpo, igual ou diverso do deles – pouco importa, tudo é sede (ABREU, 2018, p. 462).

Mesmo a atração sexual entre os dois não sendo explícita, os homens revelam não reproduzir os valores sociodiscursivos associados ao homem heterossexual, o que os leva a tornarem-se “desviantes da árvore genealógica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110), mantendo uma difícil relação com a família, como relata o jovem: “Eu quero me matar, eu não entendo estar vivo, eu não tenho pai, minha mãe me sacode todo dia e grita, acorda, levanta, vadio, vai trabalhar (ABREU, 2018, p. 460). O homem mais velho também afirma não se encaixar na vida familiar, pois algo nele perturba a ordem desejada:

Eles não olham pra mim, eles ficam lá naquela segurança armada de família que não admite nada nem ninguém capaz de perturbar o seu sossego falso, e não me olham, não me veem, não me sabem. Me diluem, me inviabilizam, me limitam àquele limite insuportável do que eles escolheram suportar, e eu não suporto – você me entende? (ABREU, 2018, p. 461).

A rejeição da família leva a confirmar a homossexualidade dos dois homens, associando, assim, a paratopia de identidade familiar à paratopia de identidade sexual. Em síntese, o conto articula os três tipos de paratopia propostos por Maingueneau. O bar é o espaço paratópico que une

sujeitos boêmios que não se encaixam nas relações sociais hegemônicas, cujo espaço é simbolizado, no texto, pela cidade.

Ainda de acordo com Maingueneau (2006, p. 99), “Ele (o boêmio) participa espontaneamente das forças com as quais o escritor retoma contato por meio do sofrimento e do trabalho criador”. Por esse motivo, nesse conto, o narrador confunde-se com os personagens e com o próprio contista: “Porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora quatro?” (ABREU, 2018, p. 459).

O narrador, embora assista a tudo de fora, parece adentrar a intimidade dos dois homens, pois também se reconhece neles e coloca-se na condição de autor. Essa atitude narrativa legitima uma literatura alimentada por personagens e lugares que não se situam em um lugar determinado: “eu invento, sou Senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento” (ABREU, 2018, p. 459).

Para Barbosa (2008, p. 331), o bar, metaforizado pela imagem do aquário, permite um espalhamento entre autor, narrador e personagens:

A ideia do aquário presente no bar funciona aqui como uma espécie de lente ou como um recurso intermediário necessário para a construção ficcional do conto – mas também como um simulacro do lago onde Narciso se contemplava: no caso, inversamente, não para apreciar sua suposta beleza, mas para contemplar uma história de dor numa trajetória de solidão e de amores frustrados, quando não a própria falta de futuro/perspectiva, de antes e de agora.

De acordo com Santiago (2002, p. 45), “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador”. O narrador de “O rapaz mais triste do mundo” parece não estar de acordo com essa forma de narrar e tenta se aproximar do narrador tradicional, explicado por Walter Benjamim: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Por outro lado, esse narrador múltiplo representa uma contestação do indivíduo unificado e coerente, como reivindica a literatura pós-modernista (HUTCHEON, 1991). Desse modo, Caio Fernando Abreu participa da estética dominante de seu tempo, o que, ao mesmo tempo, significa não pertencer a um lugar fixo e centralizado:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média,

heterossexual, branca e ocidental que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 29).

De acordo com Barbieri (2003), a ficção brasileira contemporânea abre-se para o intercâmbio com outros sistemas semiológicos. Com a cultura impregnada de elementos audiovisuais, a literatura busca diálogo, por exemplo, com o cinema. Caio confirma essa influência do cinema na sua escrita ao dizer que “Quando estou escrevendo, sempre penso: onde está a câmera? Quem olha esta cena? Qual é o ângulo desta visão?” (DIP, 2009, p. 348). Esse diálogo se manifesta, no conto, ratificando a versatilidade do narrador que, ao lado da máquina de música do bar, se responsabiliza pela trilha sonora do encontro dos homens:

Na máquina de música, para embalar esse encontro que eles ainda não perceberam que estão tendo, para ajuda-los a navegar melhor nisso que por enquanto não tem nome e poderiam sequer ver, se eu não ajudasse escolherei lentos blues, solos sofridos de sax, pianos lentíssimos, à beira do êxtase, clarinetas ofegantes e vozes graves, negras vozes roucas ásperas de cigarro, mas aveludadas por goles de Bourbon ou conhaque, para que tudo escorra dourado como a bebida de outras águas, não estas, tão turvas, de onde emergiram dois pobres peixes cegos da noite (ABREU, 2018, p. 457).

É impossível, portanto, dissociar a obra da identidade social do autor e do seu lugar no campo literário, uma vez que é ele o responsável por mobilizar seus conhecimentos e sua visão de mundo para elaborar seu texto ficcional. Assim como Caio Fernando Abreu, seus personagens experimentam a solidão, os sonhos frustrados, a desesperança e o sentimento de deslocamento em relação ao mundo. Contudo, essas características não são projeções da vida do autor na ficção, mas sim valores sociodiscursivos com os quais ele alimenta sua obra e mobiliza as condições de produção de seu contexto social.

Dessa maneira, o escritor situa-se dentro e fora de seu texto, fazendo com que o fictício guarde semelhanças com a realidade. Em outras palavras, aquilo que é motivo de inquietação serve de motor para a criação literária. Dessa maneira, o escritor preserva aquilo do qual pretende se livrar, assumindo, assim, sua paratopia.

5. Considerações finais

O conceito de paratopia designa um lugar paradoxal ao qual o escritor precisa pertencer sem, de fato, ocupá-lo. Dizendo de outro modo, o discurso literário não diz respeito à realidade, mas se alimenta dela. A obra do escritor emerge a partir da sua maneira de ocupar esse lugar difuso entre a instituição literária e a sociedade. Desse modo, a literatura afirma-se como um discurso contrário aos

regimentos sociais e linguísticos, o que leva o escritor a nutrir sua obra com lugares e figuras que não se encaixam nos padrões estabelecidos pela sociedade.

Essas representações paratópicas são bastante evidentes na obra de Caio Fernando Abreu, escritor contemporâneo do final do século XX, período de grandes revoluções culturais, comportamentais e também de crises políticas no Brasil. Nesse contexto, o conto “O rapaz mais triste do mundo” destaca a paratopia criadora no autor por meio de dois personagens masculinos que se encontram em um bar, onde compartilham a melancolia e o desamparo diante de um tempo de incertezas, numa sociedade reguladora de comportamentos.

Com base nos diferentes tipos de paratopia propostos por Maingueneau (2006), constatou-se que o conto associa as paratopias de identidade, de espaço e de tempo. Os dois homens sentem não pertencer ao lugar e à época em que vivem. Assim, associando a paratopia temporal e a paratopia espacial, eles tentam escapar da cidade, lugar que simboliza os regimentos sociais que os excluem, indo para o bar, espaço paratópico, frequentado por sujeitos marginalizados. Esse encontro no bar representa o encontro de duas gerações: o homem mais velho pertence a uma geração que acreditou ser possível mudar o mundo, enquanto o jovem cresceu num tempo em que as esperanças pareciam perdidas.

A paratopia de identidade, que pode ser sexual, social e familiar, se revela nas dificuldades que eles possuem de lidar com as relações sociais, como trabalho, família, relacionamentos amorosos. É no bar que eles sentem liberdade para ser quem são, assumindo atitudes que sugerem a homossexualidade. Como o conto insinua, a sexualidade fora do padrão heteronormativo é um fator que compromete as relações familiares dos rapazes e os torna mais solitários.

Na narrativa analisada, personagens, narrador e escritor se confundem, revelando que o processo criativo do autor envolve sua maneira de conceber a criação literária. Com efeito, Caio Fernando Abreu foi um escritor que necessitava viver experiências variadas para retirar dela a matéria da sua escrita. De natureza nômade, viveu em diferentes cidades e países. Embora tenha se mantido alheio às convenções e buscado uma nova linguagem para seus textos, Caio esteve de acordo com as tendências estéticas da literatura pós-modernista, que criticava, sobretudo, o poder instituído e abria espaço para a representação de sujeitos, antes, marginalizados.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- BARBOSA, Nelson Luís. **“Infinitamente pessoal”**: A autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. Orientador: Sandra Margarida Nitrini. 2008. Dissertação (Doutorado em Letras), Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BESSA, Marcelo Sacron. **Quero brincar livre nos campos do Senhor**: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra* n.4, Revista do Depto. De Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Grypho, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2022.
- CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu**: inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.
- DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.**: Cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- FREITAS, Mírian Gomes de. **Alteridade e identidade nos contos de Caio Fernando Abreu**. Orientador: Eurídice Figueiredo. 2017. Dissertação (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2010.
- MORICONI, Ítalo (Org.). **Caio Fernando Abreu**: Cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- NASCIMENTO, Jarbas Vargas; CANO, Márcio Rogério de Oliveira; ELIAKIM, Jonatas (orgs.). **Paratopia**: Série Discurso e Cultura, vol. 3. São Paulo: Blucher, 2020.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SILVA, Roniê Rodrigues da. SOUZA, Francisco Aedson de. **Cartografias do afeto estrangeiro na obra de Caio Fernando Abreu**: A desterritorialização do eu no conto “O rapaz mais triste do mundo”. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 17, n. 27, p. 187-162, jan-jun. 2022.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.