

O DIÁRIO PÓS-MODERNO DE PABLO PÉREZ: SUB/ VERSÕES DA MASCULINIDADE EM *UN AÑO SIN AMOR*

Anselmo Peres ALÓS*

- **RESUMO:** Da mesma maneira que outras formas da escrita de si, tais como a autobiografia e o auto-retrato, a autoficção compartilha a autenticidade da experiência vivida como elemento constituinte da sua enunciação discursiva. A autoficção reivindica para si o estatuto de discurso verdadeiro, o que não chega a ser um problema de definição, desde que se mantenha em mente a problematização foucaultiana de se colocar sob suspeita toda e qualquer vontade de verdade, entendida como alicerce estruturante das condições de inteligibilidade de todo e qualquer discurso a circular no espaço social, aspire ele à condição de escrita imaginativa ou não. Em contraposição ao termo “autobiografia”, a autoficção apresenta a vantagem de deixar explícita a intenção de fazer de si uma ficção, ou ainda, de descrever o ato de instauração do *si mesmo* a partir de um exercício que não se furta da necessidade da ficcionalização como instrumento de construção de uma determinada lógica ou estabilidade discursiva pelo sujeito que escreve. A partir de tais pressupostos, a intenção deste trabalho é a de realizar uma leitura de como a homossexualidade e a masculinidade se cruzam na construção do narrador-protagonista de *Un año sin amor*, de Pablo Pérez (1998).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura argentina. Autobiografia. Autoficção. Masculinidades subalternas.

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.
Graciliano Ramos (1953, p.6).

* UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto de Arte, Cultura e História. Foz do Iguaçu, PR – Brasil. 85867-970 – anselmoperosalos@yahoo.com.br.
Artigo recebido em 27 de setembro 2011 e aprovado em 27 de novembro de 2011.

Introdução: ficções de si mesmo

“Certos diários foram concebidos desde o começo como exercícios literários, foram escritos para serem lidos. Mas como uma pessoa viva poderia se separar de um diário realmente íntimo, mantido ao longo de toda uma vida, e que ela continua a escrever?” (LEJEUNE, 1997, p.116). Uma possível resposta à pergunta de Lejeune seria a de projetar, no diário íntimo, a intenção de construção de um texto que, *a posteriori*, pudesse ser lido como ficção. Desta maneira, um gênero textual que foi, ao longo do tempo, encarado como escritura confessional e destituído de valor literário, é retrabalhado pelo escritor argentino Pablo Pérez como um exercício de autoficção.

Seria viável entender este conceito no contexto de leitura de um diário? A utilização pela primeira vez do termo *autoficção* foi feita por Serge Doubrovsky, em seu romance *Fils*, de 1977, como resposta àquilo que foi considerado um oxímoro conceitual – e, por extensão, impossível de ser realizado em termos de composição literária – por Phillipe Lejeune (1975), em seu estudo intitulado *Le pacte autobiographique*: um texto narrativo no qual se instaurasse o *pacto zero*, isto é, aquilo que poderia ser considerado o exato “meio-termo” entre uma narrativa autobiográfica e uma narrativa ficcional. Na quarta capa da primeira edição de seu romance, Doubrovsky utiliza o neologismo para marcar uma diferença com relação aos seus romances anteriores, pois neste Doubrovsky (o autor) insere-se como elemento na estruturação do enredo, tanto como *personagem* quanto como *narrador*.

O enredo de *Fils*, o qual traz a história de um professor de literatura francesa em uma universidade em New York, cujo nome coincide com o do autor do romance, articula simultaneamente um certo *modus vivendi* de seu autor. Trata-se de uma modalidade narrativa caracterizada pelo esforço retórico de se construir uma *ficção do eu*, uma *ficção do si mesmo*. Estrutura-se a partir da tentativa de se fazer do si mesmo do autor um sujeito imaginário, ficcionalizado concomitantemente na enunciação e no enunciado romanesco. O sujeito da enunciação não é apenas enunciador, mas também personagem, imbricando-se tanto no ato narrativo quanto na estruturação da diegese, mantendo vínculo estreito com a identidade factual do escritor empírico.

Todavia, os outros elementos da diegese não se prendem, como na autobiografia, a uma correlação termo-a-termo entre discurso narrativo e experiência vivida (seja esta uma relação factual ou meramente *pretendida* pelo escritor). De acordo com Vincent Colonna (1989), ainda que a autobiografia e o auto-retrato seja um primeiro passo para a compreensão da autoficção como gênero literário e procedimento narrativo, em nenhum momento as duas se confundem:

Pour bien saisir la spécificité de cette pratique, il faut se la représenter comme l'antithèse précise du roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique. Dans ce dernier cas, l'écrivain utilise son existence, un épisode de sa vie, pour relater une histoire, mais en modifiant une foule d'éléments, pour des raisons personnelles ou esthétiques (COLONNA, 1989, p.9)¹.

Ao contrário do que ocorre na autobiografia, a efabulação e a ficcionalização possuem um papel muito mais forte na estruturação de um texto de caráter autoficcional:

A l'opposé, la fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation de soi soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes (COLONNA, 1989, p.10)².

Uma vez que todo ato de narrar encerra uma colocação em discurso de eventos passados, reorganizados a partir de um trabalho retórico sobre a matéria bruta da memória, poder-se-ia argumentar que, em última instância, toda narrativa, mesmo que não se pretenda, é ficcional. A ficcionalização do si mesmo, embora também esteja presente, em maior ou menor grau, em todas as modalidades de escrita autobiográfica, é levada ao extremo na autoficção, uma vez que o processo de fabulação em torno da consciência autoral, tornada significante textual e lançada no fluxo da enunciação literária como um de seus núcleos semânticos estruturantes mais básicos:

Qu'un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une œuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu'il figure dans un récit imaginaire, comme s'il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique (COLONNA, 1989, p.11)³.

¹ “Em se conhecendo a especificidade desta prática, é necessário representá-la como a antítese precisa do romance pessoal, da ficção de inspiração autobiográfica. Neste último caso, o escritor utiliza sua existência, um episódio de sua vida, para narrar uma história, mas modificando uma série de elementos, por razões pessoais ou estéticas” (todas as traduções para o português ao longo deste artigo são de minha responsabilidade).

² “Por oposição, a ficcionalização de si mesmo consiste na invenção de aventuras que o sujeito atribui a si mesmo, ao ato de dar seu nome de escritor a um personagem que é colocado em situações imaginárias. Todavia, para que esta ficcionalização de si mesmo seja total, é necessário que o escritor não dê a esta invenção um valor figurativo ou metafórico, que ele não encoraje uma leitura referencial que decifraría, no interior do texto, alguma sorte de confidências indiretas”.

³ “O fato de que um escritor se utilize de sua existência para elaborar uma obra de ficção constitui um fenômeno banal e bem conhecido. Em revanche, que ele figure no interior de uma narrativa imaginária, como se ele tentasse desdobrar a si mesmo em personagem romanesco, eis aí um gesto menos habitual e mais enigmático”.

Diferentemente da autobiografia *strictu sensu*, apanágio das vidas memoráveis, exemplares e singulares, a autoficção seria, nas palavras de Doubrovsky, o refúgio das vidas ordinárias no campo dos discursos narrativos que se pretendem, de algum modo, ser lidos como literários. Aos sujeitos cujas trajetórias não são reconhecidas como dignas da história, entendida como uma narrativa factual (com todos os riscos que se corre em afirma que a história seja efetivamente uma narrativa factual), resta a narrativa literária. Da mesma maneira que outras formas da escrita de si, tais como a autobiografia e o auto-retrato, a autoficção compartilha a autenticidade da experiência vivida como elemento constituinte da enunciação discursiva. A autoficção reivindica para si o estatuto de discurso verdadeiro, o que não chega a ser um problema de definição, desde que se mantenha em mente a problematização foucaultiana de se colocar sob suspeita toda e qualquer vontade de verdade, entendida como alicerce estruturante das condições de inteligibilidade de todo e qualquer discurso a circular no espaço social, aspire ele à condição de escrita imaginativa ou não. As obras literárias deste gênero “[...] se inscrevem em um espaço no qual as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas” (MIRANDA, 1992, p.37). Em contraposição ao termo “autobiografia”, a autoficção apresenta a vantagem de deixar explícita a intenção de fazer de si uma ficção, ou ainda, de descrever o ato de instauração do si mesmo a partir de um exercício discursivo que não se furta da necessidade da ficcionalização como instrumento de construção de uma determinada lógica e ou estabilidade discursiva pelo sujeito que escreve. A esse respeito, Vincent Colonna (1989, p.30) adverte:

Dès à présent, cette enquête sur l'autofiction dispose de repères précieux. Ce sont un terminus technicus et une première définition: une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Bien qu'intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d'une vaste classe, d'un riche ensemble de textes ; une contrée littéraire semble émerger des limbes de la lecture⁴.

A canadense Régine Robin (1997) afirma que, se a autoficção ficcionaliza o sujeito da enunciação, por consequência, a autoficção não passa de uma ficção, na medida em que a ficcionalização da voz autoral colocaria este narrador no âmbito do ficcional, e não do autobiográfico. Na medida em que o autor lança mão da escrita, instaura um eu-narrado, o qual, desde sempre já, estaria condenado a pertencer ao

⁴ No presente, este questionamento em relação à autoficção coloca alguns reparos preciosos. Tome-se um termo técnico e uma primeira definição: uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si mesmo uma personalidade e uma existência, ainda que conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome). Ainda que intuitiva esta definição permite esboçar uma vasta classe, e um rico conjunto de textos; um achado literário aparece então emergir dos limbos da leitura.

mundo do ficcional (ROBIN, 1997). Tal afirmação, em última instância, levaria à afirmação de que mesmo a mais factual das autobiografias não diferiria de um romance, uma vez que a cisão do narrador autobiográfico em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, ao retomar o passado e o ressignificar através do exercício de narrativização *a posteriori*, tornaria o próprio relato autobiográfico uma ficção. Este ponto de vista é tentador, em especial quando se tem em mente que as narrativas autobiográficas *strictu sensu* estiveram, ao longo da história literária, relegadas à condição de subgênero, de gênero menor (e consequentemente de menor *valor artístico*), justamente por apresentarem um compromisso com a realidade que a narrativa ficcional não apresentaria. Mas há um preço a se pagar ao se assumir tal *insight*: o de presumir que todo texto narrativo esteja condenado a produzir sentido apenas em função de sua *ficcionalidade*. Esta oscilação entre verdade factual e criação ficcional, que se encontra na gênese da categoria de autoficção, ressoa uma importante colocação de outra canadense, Linda Hutcheon (1991, p.103), consagrada no campo dos estudos literários pelos seus estudos sobre a poética do pós-modernismo: “as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender”.

Renunciar à uma ficcionalidade pura e à pressuposição de que o *plaisir du texte* pode engolir completamente o real é exatamente a vocação que a autoficção assume para si mesma: contra o prazer do texto, Doubrovsky luta pelo reestabelecimento do prazer de uma zona de contato entre ficção e real, forçando a simbolização do real, não simbolizável por definição:

Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción patiemment onaniste que espère faire maintenant partager son plaisir (DOUBROVSKY, 1977, p.10)⁵.

Na primeira definição do termo, realizada por Doubrovsky em 1977, por ocasião da publicação de *Fils*, entretanto, fica evidente uma espécie de ânsia pelo “retorno do real”, em um tempo no qual mesmo as disciplinas acadêmicas estabelecidas, tais como a antropologia, começam a atribuir o estatuto de ficcionalidade ao próprio conhecimento que produzem. É sintomática, nesse sentido, a afirmação de Clifford

⁵ “Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se quisermos, a autoficção de se confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sapiência e fora da sintaxe do romance tradicional, ou mesmo do novo romance. Reencontro, linhas de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura do além ou do depois da literatura, como se diz em música. Ou ainda, autofricção pacientemente onanista que espera agora compartilhar o seu prazer”.

Geertz, ao reestruturar muitos pressupostos do campo antropológico a partir de seus estudos publicados em *A interpretação das culturas*:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura). Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento (GEERTZ, 1989, p.11, grifo do autor).

Este sentido de encarar toda e qualquer interpretação como *construção* ou *modelagem* do sentido aponta para uma concepção de subjetividade e de identidade avessa ao essencialismo, e aberta à compreensão de que toda e qualquer identidade é resultado de um processo permanente de construção ao longo do tempo. É na recusa à essencialização da experiência vivida como única chave legitimadora das narrativas de si que se encontra o traço mais forte que permite identificar a escrita autoficcional com a poética do pós-modernismo. Na relação problemática que o gênero estabelece ao colocar em confronto a experiência vivida, a discursivização da memória e o papel da ficcionalização na estruturação do discurso sobre si mesmo, pode-se vislumbrar um relativo parentesco entre a autoficção e a metaficção historiográfica:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. *Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade.* Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p.127, grifo nosso).

A autoficção permite que o discurso autobiográfico liberte-se da ilusão referencial de reproduzir o relato de uma existência vivida para operar discursivamente sobre aqueles pontos nos quais a memória falha, restituindo a continuidade do relato autobiográfico através da fabulação ficcional. O diário de Pablo Pérez não se pretende uma retomada neutra dos acontecimentos, nem recai na ilusão de estar equacionando o passado vivido e experienciado por seu narrador em uma relação termo-a-termo com a realidade. Consciente de sua natureza de *constructo* discursivo, a narrativa não se pretende o saber definitivo sobre o seu autor, mas apenas uma possibilidade de verdade, o que ressoa às colocações de Linda Hutcheon (1991) com relação à metaficção historiográfica, considerada por ela como um dos gêneros literários mais sintomáticos da estética pós-modernista.

Ao se manter em mente que a homossexualidade deixa de ser uma prática sexual proscrita e assume um espaço digno de delinear uma nova modalidade de identidade individual e coletiva apenas ao final do século XIX e inícios do século XX, tal como argumenta Michel Foucault (1988), não é de se estranhar que escritores contemporâneos lancem mão dos recursos da autoficção como maneira de legitimar uma identidade sexual subalternizada através do recurso às manobras retóricas típicas da autoficção.

Entre a pena e a masmorra: masculinidades ex-cêntricas

Se debater a homossexualidade é um eterno confronto com tabus e moralidades, o que dizer das tentativas de se pôr em discurso aquelas práticas sexuais consideradas tabus pelas próprias comunidades homossexuais? É neste sentido que o gênero autoficcional permite simultaneamente a realização de uma trabalho de *modelagem* – quando não mesmo de criação ficcional – no que toca à narração de uma trajetória pessoal que necessita do recurso à autoridade da experiência vivida para se legitimar como discurso possível no campo literário.

É importante lembrar que o sujeito à margem também exclui, ou seja: não é privilégio dos sujeitos da sexualidade hegemônica marginalizar práticas sexuais tomadas como heterodoxas. O romance *Un año sin amor*, bem como *El mendigo chupa-pijas*, ambos de autoria de Pablo Pérez (1998, 2005), tocam no fundo de um dos comportamentos sexuais que mais assombam e seduzem o imaginário sexual: os pactos homosociais⁶ sadomasoquistas entre homens. Cabe lembrar que mesmo alguns dos mais fiéis seguidores do pensamento foucaultiano mostram-se reticentes quando vem a lume a constatação de que o pensador francês era assíduo freqüentador das *dungeons leather*-sadosoquistas de San Francisco. As narrativas de Pérez – particularmente *Un año sin amor* – inseriram no campo literário a questão da constituição performativa de possibilidades identitárias através da colocação em discurso da experiência social, do cotidiano do mundo *leather*, das *dungeons* repletas de homens em busca de sexo anônimo, e dos investimentos afetivos empreendidos por estes sujeitos em um processo de ascese contemporânea na produção de suas identidades e subjetividades⁷.

Ao final de 1995, Pablo Pérez – que já havia estreado na cena das letras argentinas com seus poemas – recebe uma “encomenda”, com vistas a publicação

⁶ A homosociabilidade, entendida como sociabilidade entre homens, é diferenciada da homossexualidade por Eve Kosofsky Sedgwick (1985).

⁷ A respeito da subcultura *leather e bear* no contexto das comunidades gays contemporâneas, conferir o estudo de Javier Sáez (2005).

na *Colección Hoy x Hoy Minorías*, selo mantido pela editora Perfil Libros, de Buenos Aires. Trata-se de um diário que cobre o período de 1996 da vida do escritor, no qual Pérez registra seu cotidiano, sua condição de soropositivo e seus devaneios filosóficos e existenciais, bem como detalhes picantes sobre suas experiências eróticas pelas noites da capital argentina. Com relação à gênese da narrativa àquela época, o autor fez, recentemente, a seguinte declaração:

Un año sin amor es un libro que surge de la bronca. Bronca hacia la sociedad, los hospitales, la discriminación, hacia mi familia. Es un libro muy raro porque empieza con el odio. Después leí de Albert Camus (autor de El extranjero), un escritor que escribe por rebeldía y yo me sentí muy identificado con eso. Las campañas publicitarias no pasaban de decir: “Use preservativo, no comparta jeringa, y no intercambie cepillo de dientes”, más o menos lo mismo que se sigue diciendo ahora. Yo venía de Francia y en esa época se abrían otras posibilidades sobre cuáles eran los comportamientos sexuales de riesgo (PÉREZ, 2011, p.1)⁸.

Ao longo do ano de 1996, Pérez passa a trabalhar sistematicamente sobre esse diário ficcional, produzindo como resultado deliberado uma narrativa que se enquadra na noção de *autoficção*. Diferentemente de muitas das narrativas sobre AIDS até então publicadas, a narrativa de Pérez termina com um sopro de esperança, uma vez que ao final de 1996, no Congresso Internacional de Vancouver, é anunciada a eficácia dos testes realizados com o coquetel antirretroviral (mais exatamente, a combinação de AZT com DDDi e inibidores de protease, o que permitiu que a AIDS passasse de anátema mortal a doença crônica de tratamento continuado). Desta forma, o diário não se configura somente um inventário de perdas de amantes, amigos e familiares, mas também como o relato de uma transformação histórica que marcou profundamente a maneira com a qual as pessoas – vivendo ou não com HIV – passaram a pensar a epidemia e o *status* dos indivíduos infectados.

Contudo, não é apenas por tratar da AIDS que o romance de Pérez balançou a crítica e a opinião pública argentinas. Em primeiro lugar, porque o diário foge ao *script* narrativo construído ao longo da década de 80, no qual as narrativas que tematizavam a epidemia reiteradamente introduziam narradores, personagens e autores condenados à morte em um circunlóquio de rejeições, culpas e preconceitos. Com a publicação de *Um año sin amor*, Pablo Pérez (1998) abriu para a comunidade letrada *porteña* as portas do famigerado universo das práticas sadomasoquistas, das indumentárias

⁸ *Un año sin amor* é um livro que surge de uma bronca. Bronca contra a sociedade, contra os hospitais, contra a discriminação, e até mesmo contra a minha família. É um livro no mínimo curioso, porque inicia com o ódio. Depois li Albert Camus (autor de O estrangeiro), um escritor que escreve por rebeldia, e eu me senti muito identificado com isso. As campanhas publicitárias não se cansavam de dizer: “use preservativo, não compartilhe seringas, e não empreste sua escova de dentes”, mais ou menos o que se segue dizendo agora. Eu estava vindo da França, e nessa época se abriam outras possibilidades sobre quais eram os comportamentos sexuais de risco.

leather, dos robustos acessórios sexuais e das sessões de *sexo fuerte*. As festas particulares, as *dungeons* de tortura erótica sadomasoquista e os clubes específicos para encontros fortuitos entre *masters* e *slaves* retratados no romance são importantes espaços de socialização e contestação do regime sexual heteronormativo e das normas de conduta de um tipo específico de vivência da homossexualidade, isto é, a homossexualidade bem-comportada das classes média e média-alta latino-americanas.

Ao se investir em políticas assimilacionistas, por um lado, garante-se a visibilidade e a legitimidade para gays e lésbicas; por outro, apagam-se outras importantes diferenças constitutivas da identidade, tais como as pertencças raciais e nacionais, instituindo-se assim a “homonormatividade”, isto é, uma norma social para se viver as práticas homossexuais. Esta homonormatividade pode ser descrita, em poucas palavras, como uma “homossexualidade normativa” (DUGGAN, 2002), marcada por outras contingências identitárias: a de raça (branca) e a de classe social (burguesa). Se de um lado há um grande contingente de ONGs⁹ e grupos militantes que centram suas reivindicações políticas no modelo familiar burguês, com bandeiras políticas como o direito ao ingresso nas forças armadas, o direito à união civil e o direito à adoção, há também uma outra vertente a questionar a validade de premissas políticas baseadas nas estruturas sociais calcadas na heterossexualidade. Como contraponto às reivindicações do primeiro grupo, esse segundo busca a politização dos usos do corpo, o direito à promiscuidade como posicionamento político, e o questionamento de instituições e estruturas corroídas pela moral heterossexual burguesa, tais como a família, a monogamia e a fidelidade (ALÓS, 2009).

A escrita de um diário íntimo, de uma maneira geral, e particularmente no caso de *Un año sin amor*, pode ser vista como uma *tecnología do eu* (expressão de Michel Foucault). Não apenas a enumeração de fatos passados, tampouco uma reflexão avaliativa *a posteriori* das experiências vividas, mas sim a projeção de uma identidade, de maneira performativa, através do exercício criativo do fazer literário. Encarada neste sentido, a escrita de um diário não é um investimento semiótico que

⁹ Cabe aqui fazer uma retomada da colocação que George Yúdice (2004) faz do que denominou como “ONG-ização” da luta política, na esfera da cultura, institucionalizando e domesticando o que de mais produtivo há nos movimentos sociais ao longo da década de 90: sua radicalidade: “A ONG-ização não é escandalosa, mas contribui para o enfraquecimento da esfera pública, que é exatamente o oposto das intenções dos movimentos sociais. Nos anos 1990, os movimentos sociais que emergiram nos anos 1980 se institucionalizaram – ONG-izaram – a tal ponto que o ativismo cedeu seu lugar à administração burocrática” (YUDICE, 2004, p.114). Uma postura semelhante é colocada em cena quando o narrador de *Um año sin amor* é convidado a fazer parte de uma fundação a ser fundada em Buenos Aires, com a intenção de montar um banco de medicamentos para soropositivos sem condições de adquirir as drogas constituintes do coquetel antirretroviral: “Haciendo un banco de medicamentos les estaríamos aliviando el trabajo a los Planes Nacional, Municipal, y a las obras sociales. Yo creo que más bien habría que presionar para que sean ellos quienes entreguen gratuitamente todos los medicamentos necesarios” (PÉREZ, 1998, p.120) [“Construindo um banco de medicamentos, estaríamos aliviando o trabalho dos Planos Nacional, Municipal, bem como das obras sociais. Eu creio que seria mais efetivo pressioná-los para que sejam eles os responsáveis pela entrega gratuita de todos os medicamentos necessários”].

se volta para o passado, mas sim uma atividade performativa de autoconstituição, através da organização dos sentidos, que se projeta para o futuro. Tal projeto pode ser vislumbrado já nas primeiras linhas de abertura do diário de Pablo Pérez (1998, p.19):

Sábado 17 de febrero

Tengo que escribir. Hace tiempo que nadie me llama, hace tiempo que no escribo y cuando me siento a escribir siempre interrumpe algún inoportuno. Pero esta es una simples trampa, me siento en un simulador de escritura para estimular a la campanilla del teléfono. Digo bien, campanilla: tengo un viejo teléfono que no me permite acceder a muchos de los nuevos servicios de la Telefónica porque no tiene teclas, un viejo teléfono a disco¹⁰.

A narrativa inicia com uma breve reflexão sobre a necessidade do escrever, e o eterno adiar deste processo, para em seguida assumir ares descritivos e contextualizar o ambiente no qual se situa este narrador. A descrição do velho telefone de disco não serve, como uma proustiana *madeleine*, de elemento que aciona um retorno ao passado, mas sim de elemento que, por metonímia, associa a inclusão do ambiente no qual o narrador vive para dentro da diegese: do telefone de disco à secretária eletrônica, pertencente à tia Nefertiti, que acusa a mãe (avó do narrador) de infidelidade ao marido, desvela-se já de início da narrativa as relações problemáticas que o narrador tem com a própria família. A sequência metonímica de apresentação dos novos elementos estabelecem uma arqueologia, mas uma arqueologia do presente, uma abertura no foco que vai dando a conhecer, já neste primeiro parágrafo, o universo no qual o narrador transita.

Simultaneamente, Pablo deseja um companheiro *master* para longas sessões de *sexo fuerte* e um homem cálido e protetor para ampará-lo nas noites frias. Em Pablo coexiste tanto o desejo por experiências sexuais cada vez mais intensas quando o desejo por um companheiro terno, como fica expresso no anúncio publicado pelo personagem: “30, 1,73, 60, tipo latino, buen cuerpo, tendencia *slave*, a veces muy obediente. Busco *master* o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro” (PÉREZ, 1998, p.55)¹¹. A atividade de redigir um anúncio para os classificados de uma revista direcionada ao público gay é mencionada duas

¹⁰ “Sábado, 17 de fevereiro

Tenho que escrever. Faz tempo que ninguém me liga, faz tempo que não escrevo e, quando me sento para escrever, algum inoportuno sempre me interrompe. Mas esta é uma armadilha simples, sento-me em um simulador de escritura para estimular a campainha do telefone. Digo bem, campainha: tenho um velho telefone que não me permite ter acesso a muitos dos novos serviços da Telefónica porque não tem teclas: um velho telefone de disco”.

¹¹ “30, 1,73, 60, tipo latino, bom corpo, tendência *slave*; às vezes, muito obediente. Busco master ou amigo másculo, ativo, protetor, bem dotado, para relação estável com sexo seguro”.

vezes ao longo de *Un año sin amor*, e merece especial atenção, na medida em que funciona, metonimicamente, como projeção da atividade de escrita como constituição identitária no espaço social. Enquanto o protagonista tenta, no exíguo espaço de 30 palavras de que dispõe, redigir seu anúncio para os classificados, evidenciam-se não apenas o tipo de companheiro que busca, mas também a imagem de si mesmo que gostaria de projetar através do anúncio:

¿Qué soy? ¿Qué busco? No me resultó nada fácil poder explicitarlo en un anuncio de contactos, no solamente porque trataba de descubrir seriamente cuál era el tipo de relación que buscaba, sino porque me lo planteaba como si estuviera escribiendo un poema. Quería aparecer como un chico masculino sin explicitarlo, quería que en mi discurso se reflejara mi personalidad, sin decir cómo soy (PÉREZ, 1998, p.55)¹².

Isso implica, em última análise, em pensar novos arranjos eróticos e afetivos, nos quais um companheiro possa ser um *master* cruel e tirano no campo das práticas sexuais, e um terno e protetor companheiro no campo dos afetos. A sexualidade SM, obviamente, envolve jogos de dor e tortura, que vão desde formas amenas até chegar a práticas *hardcore*, tais como o *fist fucking*, o *spanking*, o estupro consentido e o *gang bang*. Em uma entrevista recente, ao falar sobre suas práticas sexuais e do papel político inserido em sua inclusão em *Un año sin amor*, Pérez (2011, p.1) declara que:

*[...] siempre hay amor si vos encarás [sic] bien. En un ambiente leather de pronto podés encontrarte con alguno sin experiencia que se piensa que es agarrar a uno y cagarlo a piñas, pero no es así. Es una práctica consensuada y hay una relación de amor, si vos tenés una relación con un master, con un dominante, te entregás, hay un acto de confianza. Siempre es consensuado. Es como una enseñanza que se transmite de persona a persona*¹³.

Não cabem aqui julgamentos de valor acerca de tais práticas, uma vez que todas elas ocorrem entre adultos, com mútuo consentimento e através de códigos particulares que delimitam claramente até que ponto cada um dos participantes está dispostos a testar seus próprios limites de resistência à dor e à humilhação. A emersão dessas novas práticas dá vazão a novos usos do corpo e da sexualidade e,

¹² “Quem sou? O que procuro? Não me resultou nada fácil tentar explicar isso em um anúncio classificado, não somente porque eu tratava seriamente de descobrir qual era o tipo de relação que buscava, mas também porque eu encarava a situação como se estivesse escrevendo um poema. Quería aparecer como um rapaz masculino sem o explicitar, queria que em meu discurso se refletisse minha personalidade, sem que eu dissesse como eu sou”.

¹³ “[...] sempre há amor se tu encarás bem. Em um ambiente leather de cara puedes encontrar-te com alguém sem experiência que pensa que se trata de agarrar a um qualquer e o cagar de porradas, mas não é assim. Trata-se de uma prática consensual e há uma relação de amor; se tu tens uma relação com um master, com um dominador, te entregas, há aí um ato de confiança. Sempre é consensual. É como uma aprendizagem que se transmite de pessoa a pessoa”.

conseqüentemente, dá vazão a possibilidades subversivas de se vivenciar a sexualidade, os afetos interpessoais, os vínculos de solidariedade e – por que não – uma moralidade sexual mais subversiva aos códigos da moral normativa refratada pela mentalidade hetero (WITTIG, 2002).

O segundo anúncio, redigido e publicado pelo protagonista na mesma revista, é mencionado nas anotações referentes a 22 de dezembro. Diferentemente do anterior, que havia fomentado um número considerável de respostas, o novo anúncio não se mostra tão bem-sucedido: “30, 1,73, 62, *seropositivo, buen cuerpo, carácter fuerte, masc. Busco hombre protector, act, viril, de hasta 40, para compartir placeres simples, exóticos, etcétera. Bienvenidos artistas, intelectuales, deportistas. Mentes cerradas, no*” (PÉREZ, 1998, p.139)¹⁴. O protagonista atribui a falta de êxito deste anúncio pessoal, se comparado ao anterior, ao fato de ter deixado explícito seu *status* soropositivo, algo que não havia feito no anúncio anterior. É uma decisão que lhe custa, mas que é necessária, pois o protagonista afirma que, ao mencionar sua condição soropositiva, a maioria dos homens jovens se desinteressa e não dá continuidade ao encontro. Observe-se também a remoção da menção a “sexo seguro”, no segundo anúncio, a qual é levada a cabo pelo protagonista porque lhe resultava em ter de “[...] *explicar que ‘sexo seguro’ no quiere decir que sin lugar a dudas vamos a cojer, sino ‘sexo sin riesgo’*” (PÉREZ, 1998, p.112, grifo do autor)¹⁵.

Sujeitos ex-cêntricos em tempos pós-modernos

Um dos traços mais pertinentes da estética pós-modernista é o desmantelamento do centro, do mito do sujeito universal. Um dos primeiros textos pós-estruturalistas a questionar a dinâmica da significação baseada em um centro estável foi Jacques Derrida (1971). Retomando a discussão sobre a desestabilização do centro estrutural na constituição dos sentidos, Linda Hutcheon (1991) aponta a emersão dos sujeitos ex-cêntricos (aqueles que não estão mais, ou nunca estiveram, no centro ocupado pelo mito de um sujeito universal), sinalizando, contudo, a sua permanência residual nas práticas culturais de significação pós-modernas como uma *ficção de ordem*: “[...] o centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e a subverter” (HUTCHEON, 1991, p.88).

¹⁴ “30, 1,73, 62, soropositivo, bom corpo, personalidade forte, masc. Busco homem protetor, at, viril, até 40, para compartilhar prazeres simples, exóticos, etcétera. São bem-vindos artistas, intelectuais, desportistas. Mentes fechadas, não”.

¹⁵ “[...] explicar que ‘sexo seguro’ não quer dizer que sem sombra de dúvidas vamos foder, mas que quer dizer ‘sexo sem riscos’”. O autor joga aqui com ambigüidade semântica do vocábulo castelhano “seguro”, que pode funcionar tanto como adjetivo quanto como advérbio.

Os sujeitos marginais e ex-cêntricos como o narrador de *Un año sin amor*, ao se colocarem nas margens da cultura oficial, ou mesmo na periferia de uma cultura já marginal, que é o que ocorre com o protagonista do diário com relação à cultura gay *porteña*, ocupam um lugar privilegiado para questionar o *establishment*: “ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, *fora*, é ter uma perspectiva diferente [...] uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui força centralizadora” (HUTCHEON, 1991, p.96). Neste sentido, a ex-centricidade torna-se uma das condições de possibilidade para que a voz do escritor homossexual, soropositivo e participante da comunidade *leather* constitua-se como subjetividade privilegiada no questionamento dos regimes heteronormativos e, ao mesmo tempo, dos emergentes regimes homonormativos. O narrador não quer ocupar o centro, levando a cabo em sua constituição através da escrita autoficcional o questionamento da oposição binária interior *versus* exterior, um dos postulados poéticos pós-modernistas, desmantelando a lógica exclusionista do cêntrico *versus* ex-cêntrico: “[...] o pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p.98).

Em vários momentos, nas primeiras linhas referentes a um determinado dia ao longo do diário, o narrador faz menção a uma ideia particularmente inusitada: a do *lion en cage*. Esta imagem do *lion en cage*, do “leão enjaulado” a andar de um lado para o outro no ínfimo espaço aprisionante que, em função das contingências, tem de considerar como seu espaço doméstico, é uma metáfora que emerge inúmeras vezes ao longo da narrativa. Sua origem está nos diários de Hervé, companheiro do narrador nos tempos em que vivia em Paris, e que termina falecendo em função de complicações da infecção pelo HIV: “[...] *leí hace algunos días un diario de Hervé, en el que dice que se sienta a escribir para dejar de dar vueltas por su casa como a un león enjaulado*” (PÉREZ, 1998, p. 22)¹⁶. A imagem presente nos diários de Hervé ecoa a primeira sentença do diário de Pérez, na qual afirma categoricamente: “tengo que escribir” (PÉREZ, 1998, p.19). Escrever, para ambos, é uma modalidade de domesticar a angústia do real, uma possibilidade para buscar a coerência frente ao absurdo, ao não sentido e às agruras da própria vida.

A imagem é recorrente, e aparecerá outras quatro vezes ao longo da narrativa¹⁷. Em todos os momentos nos quais emerge a imagem do *lion en cage*, há uma co-

¹⁶ “[...] faz alguns dias que li um diário de Hervé, no qual ele diz que se senta a escrever para deixar de dar voltas por sua casa como um leão enjaulado”.

¹⁷ São elas: a) “[i]ba a terminar por hoy, pero me doy cuenta de que estoy escribiendo poco. Casi vuelvo a dar voltas como un *lion en cage*” (PÉREZ, 1998, p.44) [“ia terminar por hoje, mas me dou conta de que estou

incidência de dois elementos de vital importância para a discussão do diário como projeto autoficcional: a) a inquietude que leva o narrador a caminhar de um lado para outro dentro de um espaço doméstico claustrofóbico e b) a menção ao ato de escrever o diário como única alternativa a essa claustrofóbica inquietude. Um terceiro elemento, embora presente em apenas duas das passagens nas quais é mencionado o *lion en cage*, servem para estabelecermos uma conexão intertextual entre a escrita do diário de Pablo Pérez e os diários de Hervé, nos quais o narrador afirma ter encontrado a associação entre a imagem do leão enjaulado como metáfora para o *modus existentialis* ansiogênico de Hervé, que via na escrita uma possibilidade de conter seu inexplicável *frenesi* cotidiano. O ato da escrita, no qual se performativiza, ainda que provisoriamente, uma identidade precariamente estável para aquele que pensa sobre sua própria condição: eis, talvez, a chave para a liberação deste indomável *lion en cage* pós-moderno que é o sujeito ex-cêntrico na contemporaneidade.

ALÓS, A. P. Pablo Pérez's postmodern diary: sub/versions of masculinity in *A Year Without Love*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.2, p.119-134, jul./dez. 2011.

- **ABSTRACT:** *In the same way as other sorts of self-writing, such as the autobiography and the self-portrait, autofiction shares the authenticity of the lived experience as a constitutive element of its discursive utterance. Autofiction claims for itself the status of true discourse, which does not pose a problem of definition as long as it is borne in mind Foucault's problematization according to which one should regard with suspicion every will to truth, understood as a structuring foundation for the conditions of intelligibility of all discourses moving through the social space, whether it aims to be imaginative writing or not. By contrast to the term "autobiography", autofiction presents the advantage of making explicit the intention of turning itself into a fiction, or even the intention of describing the act of self-institution out of an exercise that does not avoid the need of fictionalization as a tool for constructing a certain discursive logic or stability by the writing subject. Stemming from these assumptions, this paper aims to make a reading of how homosexuality and masculinity cross in the construction of the narrator-protagonist in Pablo Pérez's *A Year Without Love* (1998).*

escrevendo pouco. Quase volto a dar voltas como um *lion en cage*"); b) "[u]na vez más me encuentro dando vueltas por toda la casa y resuenan en mí las palabras de RV, *lion en cage*, me echo en la cama y escucho música como un adolescente enamorado" (PÉREZ, 1998, p.48) ["uma vez mais me encontro dando voltas por toda a casa e ressoam em mim as palavras de RV, *lion en cage*, me jogo na cama e escuto música como um adolescente enamorado"]; c) "[y]a no sé más que escribir, voy a dejar de escribir, voy a dar vueltas por toda la casa como un *lion en cage*" (PÉREZ, 1998, p.71) ["já não sei mais o que escrever, vou dar voltas por toda a casa como um *lion en cage*"]; e d) "[...] no puedo concentrarme, me aburro, doy vueltas por la casa otra vez, *lion en cage*, y escribo este diario" (PÉREZ, 1998, p.117) [não posso me concentrar, me aborreço, dou voltas pela casa outra vez, *lion en cage*, e escrevo este diário"].

- **KEYWORDS:** *Argentine literature. Autobiography. Autofiction. Subaltern masculinities.*

Referências

ALÓS, A. P. Heterotopias do dessorço: literatura e subversão sexual na América Latina. **Revista Cerrados**, Brasília, n.27, p.231-249, 2009.

COLONNA, V. **L'autoficción**: essay sur la fictionalisation de soi en littérature. 1989. Thèse (Doctorat) – EHESS, Paris, 1989.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.227-249.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUGGAN, L. **The new homonormativity**: the sexual politics of neoliberalism. Los Angeles: UCLA, 2002.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

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

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

_____. O guarda-memórias. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.10, n.19, p.111-119, 1997. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/285>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

PÉREZ, P. **Un año sin amor**. Buenos Aires: Perfil, 1998.

_____. **El mendigo chupa-pijas**. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

_____. Pablo Pérez, el hombre detrás de *Un año sin amor*. Entrevista concedida a Gabriel Rugiero. **SentidoG**, Buenos Aires, 12 jul. de 2011. Disponível em:

<<http://www.sentidog.com/lat/2011/07/pablo-perez-el-hombre-detras-de-%E2%80%9Cun-ano-sin-amor%E2%80%9D/>>. Acesso em: 07 set. de 2011.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. v.1.

ROBIN, R. **Le Golem de l'écriture**. Montréal: XYZ, 1997.

SÁEZ, J. Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos. In: BACHILLER, C. R.; DAUDER, S. G.; MARTÍNEZ, C. B. (Org.). **El eje del mal es heterosexual**: figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005. p.137-148.

SEDGWICK, E. K. **Between men**: English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

WITTIG, M. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 2002.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremmer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.