

3

Os riscos da voz (im)possível em “Pela Noite”

“Pela Noite” é uma novela escrita por Caio F. Abreu, publicada pela primeira vez em 1983 e republicada ainda duas vezes, sendo a última no ano da morte de seu autor, em 1996 – num livro sugestivamente chamado *Estranhos estranhos*. A trama se passa em São Paulo, e o tempo narrativo em primeiro plano cobre aproximadamente uma noite e uma madrugada, tempo no qual duas personagens masculinas vão curtir a noite juntas. Neste universo ficcional, engano, jogo e representação não serão apenas parte do tecido narrativo, mas dispositivos acionados em função da desalienação, ou melhor dizendo, da desnaturalização de certas práticas sociais e afetivas. Para Agamben (2009, p.40) é “dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” Transcorridos mais de trinta anos de sua primeira publicação, algumas das questões suscitadas pela novela e por meio dela, ainda nos são contemporâneas.

Em 1994, Caio F. Abreu revela ter o vírus da AIDS, em três crônicas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Condição discutida em “Pela Noite”, mas já presente em várias outras obras. Para Bessa (1997), que entrevista o autor em 1996, Caio tinha como projeto um livro de contos intitulados *Histórias positivas*, mas morreu antes de completá-lo. Este projeto trataria das relações entre o homoerotismo e a AIDS. Bessa toma emprestado este título para seu livro, e discute a categorização que a novela poderia receber:

"Pela noite" não é uma novela "gay" ou "homossexual" como muitos críticos a catalogaram. Ela vai justamente pelo lado oposto: apresenta, na noite gay de São Paulo, um jogo de sedução entre uma personagem identificada com o modelo do homossexual oitocentista e outra que não se identifica com nenhum modelo anterior. Qual será a essência comum a todos eles? Será que eles a têm? Se é um jogo de sedução, as linguagens amorosa e erótica serão as mesmas entre as personagens? Mais ainda, a novela apresenta, através do discurso da personagem identificada com o modelo sexual oitocentista, seu discurso oposto, que de forma alguma se contrapõe ao primeiro; este valida o segundo. Se os discursos da AIDS, portanto, têm uma personagem principal, "Pela noite" desmonta-a e mostra que as divisões do comportamento e identificação sexuais, com fronteiras rígidas e estáveis, são mais frágeis do que se pensa. (Bessa, 1997, p.48)

Para Bessa, a desconstrução de identidades arquetípicas passa pelo reconhecimento da existência desses arquétipos, e a transição possível para outros modos de pensar e de representar essas identidades. Considerando não só o momento da produção e os da recepção da novela, a categorização que Bessa questiona e seus desdobramentos, oferece a possibilidade de lê-lo de outra forma, sem obliterar as questões de gênero que se apresentam. Nesse sentido, a fala de uma das personagens já indica que os pontos levantados pela obra atravessam as questões de gênero e indicam a necessidade de representar literariamente novas sensibilidades sendo configuradas:

Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma perversão, se tudo isso for o que chamam de amor. (Abreu, p.114, 1996)

A configuração dessas novas sensibilidades passa não só pelo reconhecimento do direito a homoafetividade, como também pela elaboração de um conceito de afetividade que inclua as especificidades das relações homoeróticas liberadas de rótulos.

A obra, iniciada “in medias res” com o diálogo entre as duas personagens no apartamento de um deles, um crítico teatral, apresenta, desde o início, uma forte presença de encenação. A linguagem se intensifica, pois ela não é apenas meio para os sentidos, mas palco da tensão entre as personagens, no qual a “palavra encontrada” vai de encontro à palavra “vívda” sartreana. Em “Pela Noite”, dois homens se encontram na casa do crítico teatral para saírem juntos, “virarem a noite”. O crítico propõe um jogo: esquecerem quem são ou quem poderiam ter sido e assumirem novos nomes e novas identidades. A narrativa, que se constrói em torno de duas personagens principais cujos nomes “verdadeiros” não são dados, é a de tentativas do resgate de algo que parece perdido. Num esforço de conhecimento, reconhecimento e auto-reconhecimento, as personagens engendram uma viagem espacial e mental em torno das próprias subjetividades. Mas o que há num nome? Nomear, talvez, seja saber quem ou o quê é. Quando o nome escapa é porque resta algo de irreconhecível no que parece tão próximo. O

nome é também uma máscara, uma ponte entre um emaranhado de significações prestes a tornarem-se signo, gritando sua incompletude. A dificuldade em nomear causa um desconforto que o discurso tenta sanar, mas não consegue. A questão a respeito do nome revela esta crise profunda no terreno das ideias: nomear o que ainda se vive é a necessidade de um momento no qual os nomes podem não significar grande coisa, mas são as únicas formas de referência reconhecidas.

Entretanto, a jornada é longa e os desejos se confundem. Nesse emaranhado, o narrador constrói em espiral os não ditos da enunciação. É por meio destes que as personagens vão atuando uma sobre a outra. Em meio a referências culturais de uma época bem marcada, gostos e afinidades intelectualmente cultivadas, sem abrir mão de algumas referências do popular e algumas vezes, do *kitsch*, as vozes vão se sobrepondo. Falam de discos, livros, personagens históricas e/ou ficcionais, mas evitam sempre o subtexto que, de vez em quando, explode sem qualquer respeito aos ambientes nos quais se fazem ouvir. Perdidos entre o que desejam e o que perderam, momento irrecuperável da própria subjetividade, forjam outras identidades para atravessarem a noite. Pérsio e Santiago, as personagens principais, deveriam representar, sob a nomeação, aquilo que mais almejassem, negando as perdas e os fracassos.

A jornada então tem início: investidos e nomeados por outros “eus”, ambos vão se defrontar e atravessar as ruas e outros espaços da cidade, e também vão se confrontar e atravessar o desconforto de suas existências. É nas travessias engendradas na narrativa que o discurso revela o tempo de crise, signo ainda vazio, mas pleno de lacunas contornadas pelas falas. Essas não preenchem os vazios: dão forma a eles.

Caio F. Abreu centra a experiência literária no embate de várias falas: incompletas, lacunares, são elas que permitem o diálogo possível entre as personagens. A narrativa aponta, tanto por sua tessitura como por seu encaminhamento narrativo, para o aspecto divergente das vozes possíveis do (e no) discurso. O entrelaçamento das terceiras pessoas – personagens e narrador, a história anterior brotando fantasmagoricamente em momentos de conflito e o discurso fragmentado revelador de sua própria impossibilidade são aspectos relevantes da análise proposta.

As duas personagens que atravessam a noite são claramente demarcadas (e atravessadas) por produtos que as identificam, mais do que uma indicação, esses

objetos e práticas formam uma teia, rede de segurança que protege e ao mesmo tempo paralisa seus atores. A proposta do crítico é o primeiro passo na tentativa de um descompromisso. Entretanto, não é possível escapar da teia, pois mesmo quando tentam fugir, são as práticas regradas o percurso que eles podem trilhar. Os lugares da moda frequentados, a profissão do “dançarino”, um crítico de arte, os inserem numa rede relacionada ao mercado cultural. O consumo dos espaços frequentados norteia e ao mesmo tempo medeia a relação entre as personagens.

Para Hardt e Negri (2001, p.15), na atualidade vivemos inseridos e submetidos a um poder sem fronteiras: “O império não só administra um território com sua população mas também cria o próprio mundo que ele habita. Não apenas regula as interações humanas como procura reger diretamente a natureza humana”. (2001, p.15) Se é inescapável este espaço, como perceber a sua existência e como ter meios para, ao percebê-lo, desconstruí-lo? Contra esse poder hegemônico, a representação artística produz uma “geografia desses poderes alternativos, a nova cartografia,” que “ainda espera ser escrita ou, na verdade, está sendo escrita com muita resistência, muita luta e com os desejos da multidão.”(2001, p.16). Assim como a novela não é gay no sentido estrito da palavra, o consumo aí representado é também ele dispositivo. É possível então ver o consumo e o mercado não só como parte desse império, como estratégia de controle e de conforto:

Devemos entender a sociedade de controle, em contraste, como aquela (que se desenvolve nos limites da modernidade e se abre para a pós-modernidade) na qual mecanismos de comando se tornam cada vez mais “democráticos”: cada vez mais imanentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos. Os comportamentos de integração social e de exclusão próprios do mando são, assim cada vez mais interiorizados nos próprios súditos. O poder agora é exercido mediante máquinas que organizam diretamente o cérebro (em sistemas de comunicação, redes de informação etc.) e os corpos (em sistemas de bem-estar, atividades monitoradas etc.) no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade. (Negri, 2001, p.42)

Pérsio preocupa-se em parecer bem, em guiar a noite, mas ao mesmo tempo os índices de bem-estar apresentados por ele e a tentativa de aproveitar o sábado sem grandes expectativas se sobrepõem. As personagens estão inseridas e reguladas por uma ótica do mercado; contudo, ao retratar as fissuras entre o corpo social e o indivíduo, o descompasso estruturante deixa perceber tanto o desconforto como a possibilidade de desalienação. Mais adiante, quando as

personagens abandonarem a ancoragem forjada e se lançarem ao risco, demonstrarão uma outra via. Longe de arte panfletária, a obra representa em suas faturas/fissuras não só essa hegemonia, mas também sua existência e desnudamento.

O início da novela se dá em meio a um diálogo já iniciado. O disco posto para tocar e os movimentos da personagem que acompanha a música dançando apresentam o espaço inicial da narrativa, que é o da encenação ou ensaio. Aquele que dança, e ao mesmo tempo descreve os movimentos em relação com a música, se aproxima de forma violenta daquele que observa aparentemente estático. Desde o início há uma ênfase na música, na dança e no movimento, que se contrapõe a uma imobilidade latente dos indivíduos que naquele momento dividem o espaço.

Na dramatização, é o corpo que dança, atua, representa. Enquanto um dança, o outro se confunde com o olhar do narrador, alternando estados de ausência-presença na enunciação. O “dançarino” se oferece ao olhar e à escuta do outro. O conteúdo erótico se perde e se revela no olhar que o dançarino recebe. Entretanto, os movimentos da dança são comparados a uma “cópula dolorida” porque nascem de uma violência ainda inexplicável. O outro é atingido pela sensação do interminável – adiamento do prazer, e do alívio. Ele sente calor, mas não há suor. O olhar estabelece uma ligação entre o seu corpo e o do outro, que é a da ausência do toque. Há um esperado encontro das mãos, mas o gesto se completa no soco encenado. O gesto fica incompleto, assim como a alegria e o gozo. Quando o dançarino finalmente termina, o que sobra é a interrupção anunciada como atemporal:

É preciso cuidado com o arisco, senão ele foge. É preciso aprender a se movimentar dentro do silêncio e do tempo. Cada movimento em direção a ele é tão absolutamente lento que o tempo fica meio abolido. Não há tempo. Um bicho arisco vive dentro de uma espécie de eternidade. Duma ilusão de eternidade. Onde ele pode ficar parado para sempre, mastigando o eterno. Para não assustá-lo, para tê-lo dentro dos seus dedos quando eles finalmente se fecharem, você também precisa estar dentro dessa ilusão do eterno. (Abreu, 1996, p.59)

Esta é a descrição inicial do encontro entre eles. Os dois se medem e se miram. O “dançarino” fala muito para se esconder, mas acaba por se revelar. Sua fala forma o contorno visível daquilo que ainda está em silêncio. O tempo abolido

é a possibilidade de um lugar no qual o arisco possa ser alcançado. Mas só quando se mimetiza o outro o alcance é possível. Como o tempo do arisco não é o do relógio, a ilusão do eterno, longe de ser uma fuga, é a circunstância necessária para o encontro. Entretanto, há também uma necessidade de captar o tempo, uma pressa em resolver a solidão que acaba por aumentá-la. Mais uma vez o movimento é o de esconder e revelar. O que fica aparente? Ao tentar esconder a perturbação da presença do outro, o dançarino revela em sua performance toda a inadequação da cena: a dança que é aplaudida no “sonho” e a outra que é contraponto na imobilidade do outro. O jogo entre o tempo que passa e o presente estático se desdobra também na elaboração discursiva quando há uma convergência das vozes do narrador e das personagens:

Certa melancolia, quem sabe, no fundo da voz rouca pelo excesso de cigarros, o outro localizou. Mas limitou-se a balançar em silêncio a cabeça — cristal, o momento, na transição para outro —, enquanto ele caminhava até a estante de livros em passos tão milimetricamente marcados que era como se tivesse ensaiado tudo aquilo antes. O que viria depois também. (Abreu, 1996, p.59)

Eles se movimentam no espaço como atores que conhecem as marcações de cena e o texto a ser dito. A transição entre o que “pensa” e o que age é um espelhamento das máscaras que ambos usam. Mas mesmo a encenação tem falhas que deixam visíveis as perturbações. Ainda que o tempo pareça abolido, ele escorre. O “dançarino” diz:

Não gosto quando a gente fica falando assim no que não foi, no que *poderia* ter sido. *God!* Não aos sábados, principalmente à noite. Não hoje, por favor, hoje não dá, eu tenho. Eu tenho uma sensação meio de amargura, de fracasso. Você me entende? Como se tivesse a *obrigação* de ter sido, ou tentado ser, outra pessoa. (Abreu, 1996, p.59)

Ser outro, ter a obrigação de ser algo diferente do que é marca uma visão de fracasso em ser ele mesmo, quando se coloca no momento em que sua circunstância não é favorável. Existe um descompasso que nem o falante se dá conta: ele não se expõe à toa – tenta não fazê-lo e por isso fala muito, faz a cena para o outro. O outro se sabe na cena, mas ainda a recusa, e deixa o comando do “palco” para o outro. Contudo, as impressões, lembranças que atravessam a enunciação estão presentes em ambos. Há uma sobreposição de tempos

narrativos: o momento, o encontro com o outro se revelando no texto de escolha. A literatura é o primeiro passo de aproximação entre eles:

— A *Morte* — disse. — Gosto mais da *Morte anunciada*. Lembrei agora. Incrível, tão claro. Como se fosse uma fotografia, Santiago Nasar parado na porta. E todos, menos ele, sabendo que vai morrer.

Ele deu um salto tão brusco que o braço do outro tremeu um pouco fazendo o cálice de vinho respingar algumas gotas sobre o veludo branco da calça, na altura da coxa. Como Santiago, o sangue do Santiago Nasar manchando o linho, pensou à toa. — Santiago, então?

— Santiago, claro.

Parado na sua frente, solene, engraçado, o outro estendeu o braço com o pequeno livro na mão. Feito uma espada, para tocá-lo litúrgico no ombro direito. Como se sagra-se rei a um cavaleiro.

— Você vai se chamar Santiago. Tens que jurar fidelidade eterna a esse nome. Eu te batizo, Santiago, no meio da noite fria de julho. Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém.

— O quê?

(...)

Você se chama Santiago, eu me chamo Pérsio. Santiago e Pérsio vão virar a noite nesta noite de inverno. Entendeu, Santiago? (Abreu, 1996, pp.63-64)

A encenação deixa clara a intenção de distanciamento desejado e neste momento ocorre a nomeação. O “dançarino” batiza o outro de Santiago e se denomina Pérsio. No contorno oferecido por Pérsio, Santiago será o contraponto, pois não foge do passado ou das provocações. É a fala dele que pontua o percurso não só da noite, mas também do discurso. É a sua proposta: “Você poderia ter sido ...” (1996, p.63), o gancho para que Pérsio “invente” o jogo de faz-de-conta dos nomes. O ato de batismo consagra o início de uma nova vida, e a troca de nomes é a via para o conhecimento de si e do outro, ainda que fundado na representação. O distanciamento que Santiago ainda conserva não o exclui mais da cena: ele já está implicado. A nomeação torna o insólito palpável, mas as perguntas silenciosas que brotam das trocas de olhares inevitáveis os inscrevem no real que os avassala. O outro aceita o jogo, a brincadeira. E no espaço do outro, o apartamento, e palco – ele também vai atuar. E por que essa atuação é necessária? Na novela, tanto Pérsio como Santiago tentam controlar e estabelecer fronteiras. Como os embates ficam submersos na cortina de fumaça do discurso, às vezes os confrontos são inevitáveis e arriscados. Quando Pérsio se corta ao fazer a barba, este processo fica patente:

E, no entanto, o sangue estancava junto com a letra da velha canção, *you just call out my name*, tudo era tão bonito e tão antigo, *and you know wherever I am*, gostava dele assim, meio pesado, *I'll come running to see you again*, vacilando entre as emoções, *winter spring summer or fall*, gostava como se gosta de si mesmo, *all you have to do is call*, ou o que ficou de si, *and I'll be there*, no passado, *you've got a friend*, cantou junto: um pedaço que se imagina para sempre perdido. Até que um dia, como nas histórias inventadas, como se quisesse abraçá-lo para confirmar-se, como se pudesse abraçar-se para confirmá-lo. Do meio da neblina emergia o rosto do outro, desculpa, não leva a mal, mas você não é? Era, ou tinha sido, ou poderia voltar a ser, e isso teria quem sabe um gosto bom de mel, se pudesse estancar definitivamente o sangue, merda, se soubesse dividir a noite, se quisesse, como dizer, como dizer?, a questão era sempre *como* e não *o que*, sim, espelhar-se? sim, re-per-cu-tir-se, sim, qualquer coisa dessas, refletida, por isso mais amena, mais suportável, menos maldita, compartilhada, cúmplice. (Abreu, 1996, p.83)

O tangenciamento necessário para a comunicação os afasta um do outro, afastando-os do risco de um encontro verdadeiro. Apesar disso, o risco está sempre presente, prenunciado desde o início do percurso. No confronto entre Pérsio e Santiago, é o confronto com o próprio discurso que denuncia esta aposta num futuro desde já negado. A interpolação da canção de James Taylor com as impressões, no momento em que tenta estancar o sangue do ferimento, demonstra o conflito entre o desejo e a frustração. Depois da dança e da nomeação, Pérsio se prepara para sair com Santiago. Enquanto este apreende o outro na observação do apartamento e seus objetos, Pérsio rememora o encontro casual na sauna. O reconhecimento do outro, alguém da mesma cidade, traz à tona o passado, mesclado às impressões do presente. A memória do passado remoto e do próximo são inseridos entre os versos da canção, formando um mosaico que se altera a cada verso. Mesmo os planos discursivos acabam por assumir um sentido outro: “estancar o sangue” torna-se tradução ou processo necessário para “dividir a noite”. A personagem se questiona: ele pode ou quer dividir a noite?

Entre o dado concreto – a presença de Santiago – e sua elaboração existe uma descontinuidade que a fala expõe. Pérsio hesita porque o risco da perda atravessa a lembrança no momento de seu reconhecimento, embora a cumplicidade e o compartilhar sejam possíveis, caso haja entrega, isto é, espelhamento ou repercussão. Mas entregar-se ao risco que o outro representa é abandonar as tentativas de preservação da própria individualidade.

Ambas as personagens saem pela noite, juntas na jornada, numa travessia conflitante. O primeiro espaço de encenação é substituído por outros nos quais as

personagens atuam. Quanto mais a encenação se cola ao discurso, mais se apagam as diferenças entre mentira e verdade, ficção e realidade.

A despedida deixa o suposto Pérsio sozinho, entretanto, quando o suposto Santiago volta, há um novo encontro no qual os nomes não têm o menor sentido. Não é Santiago que volta, mas o outro que contornou o medo, a solidão e as máscaras. Eles não evitam mais o toque, ao contrário, procuram-no. Só quando as falas são suprimidas e o silêncio reina, pode-se falar em encontro. No texto analisado, o narrador tece idas e vindas de suas personagens, tentativas de retorno para o utópico. Só ao desistir da ilusão do equilíbrio e saírem do espaço conhecido, tornam o encontro possível. Essa possibilidade só se dá quando ambos permitem outro tipo de aproximação. Na aparente construção de uma história linear, a lacuna da nomeação permite “ver” o desconforto em que ambos se encontram: eles não esperam nada. A dupla negativa não é gratuita: a perda das certezas faz com que até aqueles que enfrentam os padrões se confrontem com inimigos muito mais poderosos do que a tradição, o preconceito e o medo dos outros. É o medo da própria impossibilidade que os faz caminhar. A dissolução das identidades, levada até às últimas consequências, pode evitar durante algum tempo a dor: não há “amarguras” na relação com o mundo e com a própria subjetividade se a aposta é na ausência. Entretanto essa dissolução não resolve as questões.

A voz possível se cala, pois a narrativa ou a história que precisa ser contada, está em ausência, marcada pelo seu contorno. Nos contos de Caio, as questões permanecem como um resto: em “Eles”, de que serviu o percurso? Onde e o que o atingiu tanto? Em “O Afogado”, o que foi dito, que ameaça aumentou tanto a tensão? Por que a violência é a forma escolhida de evitar ouvir a voz e/ou ver (d)o outro? Em “Para uma avenca partindo, o diálogo-monólogo, a violência dos atos cede lugar ao silêncio contornado. É na incoerência entre o que é dito e a suposta resposta que o não-dito resta, configurando a lacuna dada pelo seu contorno.

Esses contos reiteram procedimentos que ainda se apoiam no fantástico, no caso dos dois primeiros contos; e no enigmático, no terceiro, como exercícios nos quais a palavra pendularmente diz além e aquém do discurso. No caso de “Pela Noite”, a perspectiva abandona tanto o fantástico como o enigma e investe numa experimentação realista na qual o trabalho com a linguagem embora não desapareça, cede lugar a um trabalho de burla e de dramaticidade, focados não

apenas na atuação das personagens, mas também no próprio discurso que se desdobra e às vezes desliza entre narrador e personagens. O realismo da novela, entretanto, não está fundado em sua aproximação com uma ficção colada no real, mas justamente com a representação de procedimentos discursivos postos em cena. Considerando o efeito do real, que, para Barthes é

Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito às leis do gênero, nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. (1972, pp.43-44)

A encenação que domina a novela torna a representação do universo discursivo um dos procedimentos que permitem perceber o encontro do qual fala Barthes. O objeto e a sua expressão estão assim literariamente representados para além da imagem, dando a ver igualmente os procedimentos estruturantes de sua expressão. Nos momentos agônicos, em que tensão e distensão vão se alternando, a atuação na descrição dos gestos das personagens, a teatralidade do crítico e a naturalidade do outro aparente porque também ele calcula seus gestos, dá a ver a encenação como um artifício mediador, um anteparo no encontro com o outro, sem deixar, entretanto, de ser também um engano, um ato de fingir. O trabalho de burla se dá quando, para atravessar a noite, Pérsio narra e interpreta os gestos e a aparência das personagens com as quais eles vão esbarrando. Nesse aspecto, a voz da personagem indica o distanciamento entre o que diz e o ato, a crítica o distancia da cena na qual ele está inserido, objetificando o fato (acontecimento); entretanto, ao mesmo tempo, ao dizer ele se implica mais ainda na cena, pois ao ocupar-se do comentário e da observação ele se insere no que vê. A voz da burla serve para contornar o incômodo, mas ao ser excessivo ele se expõe. Esse contorno vai se repetindo ao longo da novela, quando dentro e fora de cena o que decide comandar a noite, finge que Santiago é Beto, namorado de Santiago, morto em um acidente. Pérsio representa, para o mesmo ator com quem haviam se encontrado na pizzeria, a história e as palavras que tinha ouvido de Santiago. Ao novamente renomear Santiago, o crítico reitera o processo de nomeação, demonstrando que o primeiro ainda não era suficiente como processo de encobrimento. Repetir a história do outro deslocada é a forma que Pérsio encontra para continuar o processo de contorno necessário na construção de sua voz possível, pois se Santiago é Beto, quem é ele nesta burla? O próprio Santiago,

ou é “como se”. Em que medida então, a experiência das duas personagens representa as questões fundantes da voz possível?

Se para Barthes o efeito do real é uma nova forma de verossimilhança, que afasta a arte do real, para Jacques Rancière:

a questão da ficção contém dois outros aspectos entrelaçados entre si. A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos.(...) A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” — a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim — assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados. (2010, p.79)

Gestos encenados, palavras, nomes encenados revelam a artificialidade do encontro que precisa deste distanciamento para acontecer. A força da linguagem, como carapaça que protege as personagens do mundo externo, simultaneamente os situa, indica também um avanço e um retroceder na relação entre o dito e o ato: eles atravessam a noite juntos, mas não ficam juntos. Quando a noite é dada como encerrada, é necessário fugir mais uma vez do risco do encontro que possa levar ao sofrimento que tentam evitar. O encontro que não deu certo, e em várias páginas a agonia se apresenta no crítico de arte, na enxurrada de discurso, um monólogo interior que, mais uma vez tenta dar conta do acontecido e do desejado. Mas Santiago volta, e na fresta deixada tanto no discurso como na porta, ele entra, agora não mais como Santiago, mas assumindo os riscos.