



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS**

RAMON DE SANTANA BORGES DE AMORIM

**PAIRANDO SOBRE O ABISMO:
DA EPIDEMIA DISCURSIVA À ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Salvador
2017

RAMON DE SANTANA BORGES DE AMORIM

**PAIRANDO SOBRE O ABISMO:
DA EPIDEMIA DISCURSIVA À ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudo de Linguagens. Linha de Pesquisa: Leitura, Literatura e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães.

Salvador
2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB

Bibliotecária: Célia Maria da Costa - CRB: 5/918

Amorim, Ramon de Santana Borges de
Pairando sobre o abismo: da epidemia discursiva à escrita da AIDS nas narrativas de Caio Fernando Abreu / Ramon de Santana Borges de Amorim. – Salvador, 2017.
113 f.

Orientador: Carlos Augusto Magalhães
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL, 2017.

Contêm referências.

1. AIDS (Doença) – Literatura brasileira. 2. Abreu, Caio Fernando. I. Magalhães, Carlos Augusto II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I.

CDD 869

RAMON DE SANTANA BORGES DE AMORIM

**PAIRANDO SOBRE O ABISMO:
DA EPIDEMIA DISCURSIVA À ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Aprovado em: ____ de março de 2017.

Carlos Augusto Magalhães – Orientador _____
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia – ILUFBA, Salvador
Universidade do Estado da Bahia

Verbena Maria Rocha Cordeiro _____
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia universidade Católica do Rio Grande
do Sul
Universidade do Estado da Bahia

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes _____
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Estadual de Feira de Santana

À memória dos meus avós e minhas tias que se foram para outras paragens.

A toda minha família, em especial, a meus padrinhos e minha Mãe.

A meus amigos e companheiros de viagem que vamos encontrando pelos caminhos.

A meu anjo sem asas e sua família.

AGRADECIMENTOS

Ao Universo, que sempre conspira a favor quando há o desejo de realização.

À minha família, tias, tios, primas e primos, pela constante presença em minha vida.

A minha Mãe e meus padrinhos, pela criação e formação que me deram, o que foi o diferencial na minha jornada no mundo.

Ao meu companheiro e à sua família da qual faço parte.

Aos amigos que, mesmo na distância, continuam a me inspirar.

Aos meus colegas da turma de mestrado, com quem aprendi e aprendo tanto. Em especial, a Marline, Mayana, Joseilton, Maiara, Milena, Alba, Paulo, Marcos, Liliane e Poliana, que sempre foram um bálsamo diante do desespero e do desânimo.

Aos meus mestres que tanto me ensinaram durante toda a minha vida.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem da UNEB, por terem dividido conhecimento.

Ao professor Carlos Augusto Magalhães, pela orientação nesta jornada.

À professora Verbena Maria Rocha Cordeiro, pela interlocução constante com esta pesquisa desde a minha entrada no curso de mestrado.

À professora Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes, pela leitura cuidadosa e generosa do meu trabalho desde o exame de qualificação.

Aos funcionários e funcionárias da secretaria do PPGEL, pela gentileza com que sempre trataram a todos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa – Fapesb, pela bolsa de estudos concedida durante toda a extensão do curso.

Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo,
o abismo acabará por olhar dentro de ti.
(Friedrich Nietzsche, 2001, p.89).

RESUMO

O intuito deste trabalho é discutir questões referentes à escrita da AIDS nas narrativas de Caio Fernando Abreu, no sentido de entender e problematizar o conceito de escrita da AIDS a partir de sua identificação com a ideia de uma epidemia discursiva sobre a doença. Como *corpus*, foram eleitos contos das coletâneas *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Ovelhas negras*, assim como a novela “Pela noite” e o romance *Onde andarás Dulce Veiga?* A proposta central foi analisar representações não somente de Abreu como também de outros escritores brasileiros, os quais tematizam a AIDS e sua extensão e repercussão na sociedade brasileira. Ante tal propósito, tornou-se necessário discutir o momento histórico desencadeador das questões e problematizações com que se envolve a epidemia, uma vez que a escrita da AIDS se posicionaria como uma resposta ao imaginário e aos discursos reinantes no entorno da emergência da doença. A análise das narrativas se fundamenta em três eixos: a relação entre literatura e doença, a manifestação da AIDS nos corpos e a repercussão da epidemia nos espaços por onde trafegam os personagens. Como aporte teórico, recorreu-se ao apoio em autores de diferentes áreas, entre eles, destacando-se Herbert Daniel (1991), Italo Moriconi (2006), Joel Birman (2003), Marcelo Secron Bessa (1997, 2002), Susan Sontag (1989) e Zygmunt Bauman (1998, 2001).

Palavras-chave: Escrita da AIDS. Epidemia discursiva. Caio Fernando Abreu. Literatura e AIDS.

ABSTRACT

This work aims to discuss matters related to the AIDS literature in Caio Fernando Abreu's works, as to understanding and problematizing the concept of AIDS literature from its identification to an idea of a discursive epidemic about this disease. The works chosen to compose the *corpus* were short stories from the anthologies *Os dragões não conhecem o paraíso* and *Ovelhas negras*, the novella "Pela noite", and the novel *Onde andarรก Dulce Veiga?* The main proposal was analysing representations not only in Abreu's work, but also in other Brazilian writers that have written about AIDS and its extent and repercussion in Brazilian society. Facing such an objective, it was deemed necessary to discuss the time period that triggered the matters and problematization that surrounded this epidemic, for the AIDS literature positioned itself as a response to the imaginary and the prevailing discourses that surrounded the emergence of the disease. The analysis of the *corpus* is grounded in three axis: the connections between literature and AIDS, the expression of AIDS in the bodies, and the repercussion that the epidemic had in the environments through where the characters traverse. Authors from a plethora of areas were chosen as theoretical basis and, among them, Herbert Daniel (1991), Italo Moriconi (2006), Joel Birman (2003), Marcelo Secron Bessa (1997, 2002), Susan Sontag (1989) and Zygmunt Bauman (1998, 2001) stand out.

Keywords: AIDS literature. Discursive epidemic. Caio Fernando Abreu. Literature and AIDS.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AI-5	Ato Institucional Nº 5
AIDS	Acquired Immunodeficiency Syndrome
CDC	Centers for Disease Control and Prevention
DNA	Ácido desoxirribonucleico
EUA	Estados Unidos da América
GRID	Gay Related Immunodeficiency
HIV	Human Immunodeficiency Virus
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
PPGEL	Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
RNA	Ácido ribonucleico
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 AIDS: FENÔMENO SOCIAL E CONSTRUÇÃO DISCURSIVA.....	19
2.1 A EMERGÊNCIA DA EPIDEMIA	19
2,2 AIDS NO BRASIL.....	23
2.3 AIDS E HOMOSSEXUALIDADE: ALGUMA RELAÇÃO?	27
2.4 UMA “EPIDEMIA DISCURSIVA”	32
2.5 PANORAMA DA AIDS NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS	36
2.6 AMPLIANDO O CONCEITO DE ESCRITA DA AIDS	40
2.7 A ESCRITA DA AIDS E A LITERATURA BRASILEIRA	46
3 A ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS DE CAIO FERNANDO ABREU.....	60
3.1 CAIO FERNANDO ABREU: LITERATURA E DOENÇA	60
3.2 O CORPO E A AIDS	69
3.3 A CIDADE E A EPIDEMIA: A UM PASSO DA GUANXUMA, HÁ UMA CIDADE A NOS OLHAR	86
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

[...] aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo. (ABREU, 2006 c, p.111).

A obra de Caio Fernando Abreu sempre se mostrou como um rico suporte para as discussões dos aspectos pertinentes às questões que atravessam o indivíduo na sua relação com outros sujeitos e com o corpo social no qual está inserido. É possível afirmar que, na produção do autor gaúcho, as sensibilidades de homens e mulheres do mundo contemporâneo são debatidas a partir de profunda preocupação estética. De maneira poética, o modo de vida nas grandes cidades, as subjetividades, a procura do amor, a solidão, entre outros temas, são objetos de interesse da vasta obra do escritor.

Sem se enquadrar como um produtor de “literatura gay”, visto que não acreditava nesse tipo de segmentação do gênero literário, assim como não considerava a existência de uma “literatura heterossexual”, o autor produziu diversas narrativas em que existe a presença de elementos que dizem respeito à homocultura. A construção de número considerável de personagens homossexuais e bissexuais, a representação de relações homoeróticas, a abordagem da AIDS – sigla em inglês para Acquired Immunodeficiency Syndrome –, quando ela ainda era considerada como uma “peste gay”, estão presentes em vários dos contos, novelas, romances, crônicas, cartas e textos dramáticos de Abreu.

Foi através do interesse nessa parte da produção que trata sobre tópicos do universo homoerótico que o germe do que viria a ser esta pesquisa foi começando a se desenvolver. A motivação para a abordagem de tema tão “pesado”¹ partiu da necessidade de entender como essa questão, tão cara ao universo da homocultura, a emergência da AIDS, foi transformada em linguagem poética por um escritor que foi frontalmente atingido pelo problema.

A partir de um posicionamento ideológico que visa problematizar o imaginário sobre AIDS e homossexualidade, havia o interesse deste pesquisador em discutir a produção de um autor que não se enquadrava em uma identidade heterocentrada e

¹ Tomando de empréstimo uma das definições de Marcelo Secron Bessa (2002, p.106) para o tema trabalhado por Abreu.

que, talvez por isso, não despertou tanto o empenho da academia, pelo menos enquanto estava vivo.

Por ser considerado “maldito”, pelo conjunto de imaginários que engendrava a respeito de si e da própria obra e pelos temas que trabalhava, a crítica acadêmica pouco se ocupava da obra de Abreu.

Ainda que nem sempre sejam esses os temas de seus textos [sexo, drogas, homossexualidade, loucura, violência, entre tantos outros], certamente eles ficaram consagrados como uma espécie de marca registrada do escritor e explicam, em parte, um certo silêncio da crítica (principalmente dos estudos acadêmicos). (BESSA, 2002, p. 106).

Marcelo Secron Bessa (2002, 106) ainda observa que Caio Fernando Abreu ficou conhecido com um “escritor pesado e baixo-astral”. Mesmo a conquista de prêmios literários variados, como o Jabuti, não dissipou essa imagem (pelo menos enquanto o autor gaúcho era vivo). Somente depois da morte de Abreu, em 1996, e com o fortalecimento dos estudos culturais no Brasil, a produção do autor começou a servir de objeto de investigação em grande número de estudos na academia.

É sobre um tema (e seus desdobramentos) e um período específico que este trabalho busca debruçar-se. A representação literária da AIDS, denominada de *escrita da AIDS*, move, durante as duas últimas décadas do século XX, o interesse da investigação apresentada. Como objeto de pesquisa, foi eleito o autor supracitado, sem perder de vista, porém, a relevância de outros escritores que produziram sobre o tema no período em destaque. Entre eles, é preciso citar Jean-Claude Bernardet, Caíque Ferreira, Herbert Daniel e Bernardo Carvalho.

O predomínio das narrativas de Caio Fernando Abreu sobre a de outros autores se explica pela quantidade e diversidade de produções que tratam sobre o tema. A escrita da AIDS na obra do autor manifesta-se em mais de uma dezena de textos, sendo a primeira aparição na novela “Pela noite”, inserida em *Triângulo das Águas*, de 1983, republicada posteriormente (ABREU, 1996). Desde então até o ano anterior à sua morte, o escritor abordou a doença nas narrativas que publicava.

Formam o *corpus* deste trabalho os contos “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Linda, uma história horrível”, “Dama da noite”, “O rapaz mais triste do mundo” e “Os sapatinhos vermelhos”, da coletânea intitulada *Os dragões não conhecem o paraíso* (2010), além de “Depois de agosto”, “Metâmeros –

II. Sobre o vulcão”, “Sob o céu de Saigon”, “Noites de Santa Tereza” e “Anotações sobre um amor urbano”, do livro *Ovelhas negras* (2002) e sendo também objetos de análise a novela “Pela noite” (1996) e o romance *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B* (2012). Não se pode perder de vista que, quando houve necessidade, foram utilizados outros textos de Abreu e/ou de outros autores para explicar, exemplificar ou discutir algum aspecto relevante do trabalho.

É preciso salientar que, mesmo o *corpus* denotando ser (aparentemente) extenso, as representações da doença aparecem de forma pouco ostensiva na maioria das narrativas. Ao analisá-las, foi possível identificar que a sigla AIDS aparece não mais do que em quatro oportunidades: duas ocorrências em “Pela noite”, uma em “Dama da noite” e uma em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Ao considerar o conjunto de produção das crônicas, o número não seria tão superior ao dos textos de ficção. Em relação à sigla HIV – referente à expressão em inglês Human Immunodeficiency Virus –, sua presença não foi identificada nas obras ficcionais. Ela mostra-se apenas em uma oportunidade na crônica que corresponde à última das “Cartas para além dos muros” da coletânea *Pequenas epifanias* (2006).

Considerando que figuram como *corpus* aproximadamente dez contos, uma novela (de mais de uma centena de páginas) e um romance, o número de vezes que uma das duas siglas (AIDS ou HIV) aparece pode ser avaliado como acanhado. As referências “indiretas” à doença, porém, são mais numerosas e estão presentes em parte considerável da obra de Abreu.

Como proposta central, este trabalho objetiva analisar as representações da AIDS nas narrativas acima citadas, assim como em autores que produziram textos narrativos a partir da temática. Para isso, fez-se necessário o entendimento amplo do que significou o impacto da epidemia no contexto social do final do século passado e quais os desdobramentos que foram suscitados a partir de então.

Justifica-se essa abordagem pela concepção de que a escrita da AIDS, isto é, a representação literária da doença, funcionou como resposta à chamada epidemia discursiva que se instalava a partir da emergência de uma patologia extremamente agressiva que levava à morte em pouco tempo, além de não ter qualquer tratamento eficaz ou perspectiva de cura na época de sua eclosão.

Buscando responder a questões que dizem respeito à forma como a doença foi encarada no seu início (principalmente no Brasil) e de que maneira os imaginários e discursos foram construídos é que se articula parte da proposta aqui apresentada.

Além disso, investigam-se as características pertinentes à resposta que a literatura criou para problematizar esses imaginários e discursos que se levantaram durante o período destacado, e de que forma autores brasileiros, em especial Caio Fernando Abreu, transformaram essa reação em produções estéticas e/ou políticas.

Como aporte teórico para discutir o que acima é proposto, buscou-se a contribuição de autores de diversas áreas do conhecimento como dos estudos culturais, da psicanálise, da teoria da literatura, das ciências sociais, entre outras. Destacam-se as produções de autores como Herbert Daniel (1989, 1991), Italo Moriconi (2006 b), Joel Birman (2003), Marcelo Secron Bessa (1997, 2002), Susan Sontag (1989) e Zygmunt Bauman (1998, 2001).

A contribuição de Italo Moriconi diz respeito à discussão do conceito de escrita da AIDS. O termo, aparentemente cunhado pelo pesquisador, é caracterizado de forma sistemática no artigo intitulado “Urgência, orgia e escrita da AIDS” (2006 b). Nele, Moriconi busca uma conceituação inicial para a expressão. Por se tratar de uma discussão preliminar, que acabou não sendo retomada pelo pesquisador, há aberturas no texto que podem ser utilizadas para um melhor debate do que é proposto por ele.

Faltam, ao texto de Moriconi, não apenas a relação entre o conceito criado e as obras literárias dos autores que são citados por ele, como também uma problematização mais profunda entre homossexualidade e a emergência da AIDS. O artigo, porém, é referência obrigatória nas discussões que envolvem a doença e a literatura, servindo ainda para se refletir sobre a fricção existente entre vida e obra no que diz respeito à escrita da AIDS.

A perspectiva de Susan Sontag, em *AIDS e suas metáforas* (1989), é discutir a forma pela qual a sociedade, na arena da linguagem, encarou a doença. A autora observa os diferentes discursos sobre a epidemia e levanta questões pertinentes à reflexão sobre o tema. Ela analisa, também, a onda de moralidade que se instituiu, principalmente nos setores mais ortodoxos da sociedade, no período de emergência da AIDS.

Marcelo Secron Bessa, por sua vez, talvez seja um dos pesquisadores que mais contribuiu para a discussão sobre a relação entre literatura e AIDS, tendo publicado pelo menos dois estudos que abordam a temática. Essas produções são de extrema importância para este trabalho.

Em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS* (1997), fruto de sua dissertação de mestrado, Bessa faz sua primeira incursão na temática que discute a expressão literária da doença. Na primeira parte, o livro aborda “a teia dos discursos” que se formaram a partir da emergência da AIDS; na parte seguinte, o autor se debruça sobre o “fio literário” construído por escritores que produziram narrativas sobre a doença. O enfoque desta porção do texto recai sobre parte da obra de Caio Fernando Abreu, apesar das referências a Herbert Daniel e Caíque Ferreira, entre outros.

Da produção de Abreu, Bessa utiliza um número limitado de narrativas. O foco do trabalho fica apontado prioritariamente para a novela “Pela noite”, mas também com abordagens ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?* e algumas referências pontuais aos contos “Linda, uma história horrível” e “Noites de Santa Tereza”.

Mais extenso, o livro seguinte, *Os perigosos: autobiografia e AIDS* (2002), o autor aborda um panorama da representação da AIDS na produção de escritores como Herbert Daniel, Caio Fernando Abreu, Alberto Guzik, Jean-Claude Bernardet, Valéria Polizzi, Mário Rudolf, entre outros. O foco da investigação, porém, oscila entre a análise de parte da obra e da relação entre os escritores e a doença. Visando esse objetivo, Bessa lança mão de entrevistas com os escritores remanescentes para investigar a experiência de escrever narrativas com o tema da AIDS.

Nesse segundo estudo, é perceptível um aprofundamento do autor na busca de uma relação entre a experiência e a representação literária que ela provoca. As entrevistas que o pesquisador promove focam, por vezes de forma prescindível, mais os aspectos da vida dos autores e a repercussão das narrativas que tematizavam a AIDS do que a obra propriamente dita. Apesar disso, ainda se mostra como importante fonte de informação para as discussões sobre as questões em torno da doença.

Parte da produção de Zygmunt Bauman, por sua vez, serve de contribuição para este trabalho, principalmente a partir das discussões do autor polonês no que diz respeito às questões que envolvem a análise dos sujeitos no que ele considera como modernidade líquida ou pós-modernidade (que está sendo considerado aqui como contemporaneidade, visto que historicamente estão situadas após a modernidade) e a diferença existente entre a sociedade desse período e a do anterior. Para tanto, utiliza-se a obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1998). Já o

capítulo terceiro, intitulado “Tempo/espço”, do livro *Modernidade líquida* (2001), é usado como suporte para melhor entendimento dos espaços na cidade contemporânea.

Da produção de Joel Birman, foi utilizado o capítulo “O corpo, o afeto e a intensidade em psicanálise”, do livro *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação* (2003), para pensar sobre as questões relacionadas ao corpo diante da epidemia de uma doença sexualmente transmissível. A partir da distinção entre corpo e organismo, feita pelo autor, foi possível dar prosseguimento à análise das narrativas atentando nos sinais que a doença inscreve na “pele” dos personagens afetados.

Herbert Daniel, por sua vez, além de figura de grande importância para as pesquisas sobre a AIDS e escritor do primeiro romance que se ocupa do tema, ainda produziu ensaio, artigos e crônicas sobre a epidemia. Para este trabalho, foram empregados os textos que produziu durante os primeiros anos da emergência da epidemia e que acabaram por ser reunidos, juntamente com os artigos de Richard Parker, no livro *A terceira epidemia: ensaios e tentativas*, de 1991. É possível perceber, na produção de Daniel, a preocupação em discutir matérias importantes em relação à doença, entre elas as controvérsias envolvendo o posicionamento desumano de alguns profissionais de saúde, a chegada e a repercussão da epidemia no Brasil, a experiência de viver com o vírus e tudo que isso possa acarretar, entre outros assuntos.

É preciso acrescentar que inúmeros outros trabalhos foram consultados e utilizados durante a realização da pesquisa que resultou neste trabalho. Eles, porém, são citados no desenvolvimento do texto em momento oportuno. Os que foram apresentados, de forma mais detalhada, até aqui, dizem respeito a textos que tiveram maior importância, tanto na discussão propriamente dita quanto na ampliação do pensamento, para vislumbrar questões outras que podem não parecer diretamente ligadas à temática. Por isso, mesmo os textos que fazem parte do aporte teórico e que aparecem com limitado número de citações, são de importância ímpar no resultado final apresentado.

Dividida em mais duas seções, além deste capítulo introdutório, esta dissertação trabalha com a hipótese de que a escrita da AIDS representa a reação literária aos discursos eivados de preconceito, que surgiram junto com a doença a partir do início da década de 80, e aos desdobramentos oriundos da confirmação

dos primeiros casos de AIDS no Brasil. A partir desse posicionamento, entendeu-se necessário discutir aspectos relacionados ao momento histórico da emergência da doença, às formas de contaminação e à possível relação entre ela e a homossexualidade, especialmente por se conceber que essas questões estavam no centro dos principais discursos que circulavam a partir do período supracitado.

Para a construção do texto, **PAIRANDO SOBRE O ABISMO: DA EPIDEMIA DISCURSIVA À ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS DE CAIO FERNANDO ABREU**, foi realizada pesquisa de caráter bibliográfico, interpretativo e analítico, utilizando-se do aporte teórico e do *corpus* anteriormente citados.

Na segunda seção da dissertação, intitulada AIDS: FENÔMENO SOCIAL E CONSTRUÇÃO DISCURSIVA propõe-se fazer o percurso entre os discursos sobre a doença e a produção ficcional brasileira diante desta. Para isso, são debatidas questões que se inserem na intersecção entre o biomédico e o social, com vistas a desestabilizar imagens cristalizadas sobre a AIDS.

Ainda na seção, é discutido o conceito de escrita da AIDS com o propósito de ampliá-lo. É traçado, ainda, um panorama do impacto da doença nas artes em geral. Por último, é executado um mapeamento da escrita da AIDS em quatro autores considerados representativos para o tema na literatura brasileira: Bernardo Carvalho, Caíque Ferreira, Herbert Daniel e Jean-Claude Bernardet.

Na terceira seção do trabalho, intitulada A ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS DE CAIO FERNANDO ABREU, é analisada a relação entre a produção narrativa de Caio Fernando Abreu e o tema da AIDS. Considerando o *corpus* anteriormente citado e parte do aporte teórico, buscou-se discutir como Abreu abordou o tema da doença em sua produção ficcional.

A análise das narrativas se fundamentou em três eixos: a relação entre literatura e doença, as questões que envolvem essa fricção entre a experiência e a representação da doença; a manifestação da AIDS nos corpos, principalmente aspectos que dialogam com a ideia da “carne” e da inscrição dos sintomas da doença nos personagens; por fim, a repercussão da epidemia nos espaços por onde trafegam os personagens, com ênfase para o trânsito, e seus sentidos, entre a cidade de Passo de Guanxuma e as representações da metrópole na obra de Abreu.

À guisa de conclusão, é pertinente assinalar que a produção dos autores brasileiros que tematizaram a AIDS em suas narrativas, especialmente Caio Fernando Abreu, tentou estabelecer uma nova “sintaxe” para a doença. Eles

buscavam outras metáforas para tratar de um problema de extrema gravidade e que fazia a experimentação das liberdades sexuais se tornar marcada pelo medo. Longe de esgotar as discussões sobre o tema, este trabalho intenta apenas uma leitura possível sobre o assunto, sem com isso desqualificar ou apagar quaisquer outras.

É preciso ainda, antes de finalizar estas considerações introdutórias, explicar a imagem a qual se faz referência no título da dissertação e que está presente no trecho que serve como epígrafe desta seção que se encerra. Considerando a ideia de que a AIDS (assim como a vida no mundo caótico) funcionou como abismo entre os homens, julga-se que Caio Fernando Abreu, durante muito tempo, pairou sobre esse abismo.

Parafraseando o texto de Friedrich Nietzsche (2001), que funciona como epígrafe geral deste trabalho, pode-se dizer que, Caio Fernando Abreu, ao olhar demasiadamente para o abismo, o abismo acabou por retribuir o olhar.

2 AIDS: FENÔMENO SOCIAL E CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

2.1 A EMERGÊNCIA DA EPIDEMIA

Quando uma doença potencialmente mortal, que tem como principal via de transmissão o ato sexual, emerge em um período de ressonância de movimentos que pregam maior flexibilidade dos padrões sexuais vigentes e reorientação dos papéis de gênero, tem-se uma combinação que desencadeará uma série de desdobramentos. Quando as principais vítimas dessa doença fazem parte de um grupo que foi historicamente marginalizado e reiteradamente aliado de inúmeros processos sociais, as discussões ganham contornos que, na maioria das vezes, não atentam para os fatos em si, mas para toda a gama de preconceitos presentes nos diversos setores da sociedade. Nesse contexto, os discursos passam a demonstrar a intolerância presente nas principais vozes que se envolvem nas discussões sobre o tema.

No início da década 80 do século XX, o mundo assistiu a uma reviravolta decorrente da emergência de uma doença infectocontagiosa (até então) desconhecida que modificou as relações humanas e quase estagnou os comportamentos sexualmente libertários que estavam em voga e que tiveram origem em movimentos de contracultura, como a revolução sexual feminina², as batalhas de Stonewall³ e o movimento hippie⁴.

A doença era a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, a AIDS da sigla em inglês, causada pelo HIV (sigla em inglês para Vírus na Imunodeficiência Humana). O vírus ataca as células do sistema imunológico, causando desajustes e, principalmente, enfraquecendo as defesas do organismo, o que facilita a ação de “infecções oportunistas”.

² Série de comportamentos libertários que desafiavam os códigos tradicionais da sexualidade estabelecidos e, de certo modo, reinantes até então. O fenômeno se iniciou na década de 1960 e pregava maior autonomia das mulheres em relação à liberdade sexual e aos processos reprodutivos.

³ Stonewall Inn era um bar da cidade de Nova York frequentado por gays, lésbicas e travestis. Tornou-se marco da resistência contra a repressão policial contra a comunidade LGBT, principalmente pelas passeatas que contavam com a adesão de grande público.

⁴ Movimento de contracultura da década de 60 que pregava a máxima do “paz e amor”. Defendia, entre outras causas, as questões ambientais, a emancipação sexual e o naturismo (nudismo).

No extenso artigo “Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (A. I. D. S.)”, de 2009, é traçado o comportamento (do acesso ao final do ciclo) do HIV no organismo, o texto indica que a AIDS corresponde à quinta fase de um processo maior que começa pela transmissão viral. Logo depois, acontece a síndrome retroviral aguda, quando o organismo manifesta a primeira reação diante do vírus. Nesse momento, é comum a presença de febre, diarreia, suores noturnos, dor de cabeça, enfim, uma série de sintomas inespecíficos que fazem com que infecção seja confundida com uma gripe. A resolução dos sintomas corresponde à soroconversão. Ela precede a infecção crônica assintomática, que é a fase na qual não há manifestações clínicas da ação do HIV, estágio que costuma durar aproximadamente uma década. Por último, acontece a infecção sintomática, a AIDS propriamente dita.

A transmissão do HIV pode acontecer pelo contato com sangue (e derivados) e fluidos corporais como sêmen, secreção vaginal e leite materno. O contágio pode ocorrer, basicamente, por meio de compartilhamento de seringas durante o uso de drogas injetáveis, acidentes com objetos perfurocortantes contaminados, transfusões de sangue contaminado pelo vírus, também durante o parto ou amamentação e, principalmente, por relações sexuais sem uso de preservativo, as chamadas relações desprotegidas, segundo o jargão dos infectologistas.

Para o médico e pesquisador Francisco Inácio Bastos, em *AIDS na Terceira Década* (2006, p.15), o vírus HIV é uma “‘maquina spinoziana’, no sentido mais preciso da expressão, ou seja, um ser que não é movido por outro propósito que não seja o de persistir”. É visando essa sobrevivência que o HIV se reproduz de forma exponencial e ataca um tipo específico de células, os linfócitos T, justamente as que poderiam combatê-lo.

A AIDS foi percebida no ano de 1981 nos EUA, a partir da identificação de considerável número de pacientes que tinham características comuns: eram jovens adultos do sexo masculino, homossexuais e moradores da Califórnia; eles apresentavam sintomas como febre (principalmente noturna), emagrecimento exagerado, tosse, desordem no sistema imunológico, aparecimento de tumor maligno do endotélio linfático (sarcoma de Kaposi), entre outros. Néstor Perlongher, em *O que é AIDS* (1987), destaca o momento em que a AIDS chamou a atenção das autoridades médicas norte-americanas pela recorrência no aparecimento de casos:

Entre outubro de 1980 e maio de 1981 detectou-se no Centro de Controle de Doenças dos Estados Unidos um aumento inexplicável na incidência de sarcoma de Kaposi e de pneumonia provocada pelo protozoário *Pneumocystis Carinii* em homossexuais masculinos adultos, até então saudáveis, dos estados americanos de Nova Iorque e Califórnia. (PERLONGHER, 1987, p. 38-39).

No momento da sua identificação, a AIDS foi considerada uma síndrome⁵, ou seja, um quadro clínico sem causa específica. Com o desenvolvimento das pesquisas na área, descobriu-se que os sintomas apresentados estavam relacionados a uma infecção causada por um retrovírus⁶, ou seja, “[...] um vírus que trafega ao contrário (de frente para trás – ‘retro’)” (BASTOS, 2006, p. 19). De forma oposta ao que comumente acontece, o HIV se liga ao DNA e não ao RNA. Com isso, ele passa a ter controle sobre a célula e assim pode se multiplicar no organismo.

A origem do HIV não foi totalmente elucidada. Apesar de muitos defenderem que ela ocorreu no continente africano e passou de primatas para humanos, não há acordo sobre essa teoria. Talvez ela seja correta em parte, por duas ponderações. Primeiro: como afirma Bastos (2006, p. 24), a AIDS, os humanos, os símios, os vírus (e retrovírus) são originários do continente africano “que é o berço principal da biodiversidade e da civilização humana”. Segundo: a forma endêmica da AIDS que afetou (e afeta) alguns países da África é diferente da que foi observada nos EUA no início da década de 80. A confirmação de dois tipos de vírus que causam, na prática, a mesma doença alimenta o mistério sobre a origem do problema.

Embora tanto o HIV-1 quanto o HIV-2 causem uma imunodeficiência em seus portadores, o HIV-1 parece ter uma agressividade (patogenicidade) muito maior do que o HIV-2. Talvez por esse motivo, o HIV-1 seja responsável pela pandemia catastrófica observada no globo nos dias de hoje, enquanto o HIV-2 é endêmico e restrito a algumas áreas da África Ocidental (Guiné-Bissau, Costa do Marfim, Senegal e Libéria) e na Europa Ibérica e França, que a colonizaram. (SOARES, M., 2001, p. 24).

Apesar da falta de certeza em relação à origem do vírus que causa a doença, a AIDS teve um paciente zero, o comissário de bordo de origem franco-canadense Gaëtan Dugas. Na principal divisão que marcou o período de emergência da AIDS,

⁵ Ainda é comum se referir à AIDS como uma síndrome; a sigla, inclusive, apesar de não corresponder ao que se tem como corrente no meio científico, não foi mudada. Neste trabalho, será usada a expressão “doença” para se referir à AIDS, exceto quando as citações disserem outra coisa.

⁶ Neste trabalho, será usado o termo “vírus” para referir-se ao HIV, visto que o retrovírus é antes um vírus.

de um lado, as “vítimas” e, do outro, os “vilões”, ele figurou entre os últimos durante muito tempo. Por ter um comportamento considerado promíscuo e por frequentar lugares destinados ao público gay, foi acusado de ser o primeiro e principal disseminador do HIV. A indicação de um homem homossexual como principal propagador da “nova” doença não deixou de funcionar como uma forma de culpabilizar a comunidade gay pela emergente epidemia sobre a qual pouco ainda era conhecido até então.

A AIDS foi caracterizada, no primeiro momento, como uma doença com incidência apenas em homossexuais. Perlongher (1987, p.8) diz que ela chegou a ser chamada de Imunodeficiência Relacionada aos Gays, ou Gay Related Immunodeficiency (GRID). Apesar de essa denominação ser extraoficial, ela serviu para nomear a infecção relacionada ao HIV no período anterior a sua catalogação pelo CDC dos EUA. A sigla evidenciava a relação causal entre a orientação sexual de determinado grupo e a doença emergente.

Muitas das expressões criadas para denominar a AIDS, antes de esse termo passar a ser usado, remetia à possível relação da doença com os homossexuais. “Câncer gay”, “peste gay”, “câncer rosa”, “peste rosa”, “praga gay” foram (por vezes, ainda são) termos usados para se referir a ela. Alguns têm motivos pautados no campo médico para explicar seu uso, como a expressão “câncer gay”. A explicação reside no fato de que os primeiros pacientes tinham, entre os sintomas, o sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer de pele que normalmente atinge pessoas idosas.

A sigla AIDS passou a ser usada de forma definitiva somente a partir do final do ano de 1982. Porém, antes, outros termos, além dos citados, foram usados para se referir à doença, como “doença dos 5 H”. A adoção desse último termo aconteceu a partir do início do ano de 1982 e pretendia limitar a possibilidade de infecção pelo HIV a cinco grupos específicos que se acreditava serem os principais alvos da infecção: homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroinômanos (usuários de heroína injetável) e *hookers* (palavra em inglês para designar os/as profissionais do sexo).

Bastos (2006, p.29) considera essa nomenclatura uma “fábula científica moderna (ou pós-moderna)”. Para o pesquisador, que aborda em seu texto uma versão do termo que, no lugar dos 5, conta com “4 H” (ele não fala sobre os/as profissionais do sexo, ou *hookers*; o quinto H da versão mais corrente), essa é uma visão maniqueísta do mundo, em que há uma divisão explícita entre indivíduos

saudáveis e indivíduos doentes. Permanecem os últimos no papel de “vítimas inocentes” ou de “culpados” pela epidemia de AIDS.

2.2 AIDS NO BRASIL

Por ser uma doença que ainda não tinha casos registrados no Brasil (pelo menos, ninguém havia sido diagnosticado até então), a AIDS era considerada um “mal de folhetim”⁷ nos primeiros anos da década de 80, pois as informações sobre ela chegaram ao País antes da patologia em si. Por causa disso, a forma como os veículos de comunicação no Brasil trataram sobre o problema tem como referência a mídia norte-americana e francesa, pois esses países já possuíam casos registrados, além de material abundante sobre o tema e uma produção discursiva mais elaborada. Sobre isso, Jane Galvão, em *AIDS no Brasil* (2000, p.20), assinala:

É bom destacar que boa parte das primeiras matérias na mídia brasileira tinham, como principal fonte de informação, as agências norte-americanas de notícias, o que fez, por exemplo, com que a maneira como a AIDS era abordada nos Estados Unidos exercesse grande influência no noticiário nacional e, conseqüentemente, no “imaginário social” a ela relacionado. Uma das marcas dessa influência veio da forma de abordagem na mídia norte-americana de questões como homossexualidade, comportamento e grupos de risco.

Somente no ano de 1983, os jornais brasileiros noticiaram a primeira morte relacionada à AIDS no Brasil. A vítima foi o estilista Markito (Marcus Vinícius Resende Gonçalves), de 31 anos. A partir da confirmação oficial da incidência da doença no País, instalou-se o pânico no meio homossexual brasileiro. Por ser figura de relativa fama, a história ganhou as páginas dos jornais. A mídia, então, passou a fazer uma série de especulações sobre o caso em si e outros similares.

Em junho de 1983, os jornais locais se encheram com manchetes sobre a morte de Markito, um dos maiores nomes da alta costura no país. Idade: 31 anos. *Causa mortis*: Aids. A partir daí, essa doença considerada predominantemente [norte-]americana e rica, invade com sensacionalismo os meios de comunicação e o cotidiano dos homossexuais brasileiros. Os jornais especulam sobre o “câncer ou peste guei” [...]. Há pânico no gueto. Em São Paulo, noticia-se que

⁷ Expressão usada, primeiramente, por Sergio Carrara (CARRARA; MORAES, 1985).

um casal de bichas se suicidou por medo da Aids. (TREVISAN, 1986, p.249-250).

A morte de Markito foi considerada oficialmente como a primeira associada à AIDS, porém é sabido que outras já haviam acontecido, sem que fossem relacionadas à doença. Trevisan (1986, p.250) ressalta que “[...] a doença já começara a fazer vítimas brasileiras desde 1982, sem que os óbitos tivessem atraído atenção pública”. Como aconteceu nos EUA, o diagnóstico retroativo mostrou que as primeiras infecções aconteceram antes do período observado pelas autoridades médicas.

A partir de 1984, foram relatados casos de infecção em vítimas não homossexuais, o que levou as instituições médicas a tratar a AIDS com a gravidade que ela inspirava. Menos de dois anos depois do primeiro caso oficial, a AIDS adquire *status* de epidemia, registrando-se um novo caso por dia no País e uma média de quatro mortes por semana em decorrência da doença. Ainda em 1985, o Brasil assume o título de “4º país do mundo com maior número de doentes do AIDS” (TREVISAN, 1986, p.252), sendo superado em número de pessoas infectadas pelos Estados Unidos, França e Haiti. Esse *ranking* diz respeito aos países fora do continente africano, onde a epidemia apresenta outra configuração.

O pavor causado pela AIDS no País foi grande, não somente entre homossexuais. Costuma-se ressaltar que, no Brasil, existiram duas ondas de pânico e que elas foram causadas e repercutidas pelos meios de comunicação de massa. A primeira ocorreu quando foi noticiada a morte de Markito, o que marcou o momento de confirmação oficial da doença no País. O fato, para Bessa (2002, p. 31), serviu de gancho para o aumento do número de reportagens em revistas semanais, assim como “[...] instaurou uma inicial onda de pânico e preconceito no país”. A segunda onda aconteceu depois da morte do diretor teatral Luiz Roberto Galizia, no ano de 1985. Perlongher (1987, p. 52-53) ressalta que o teatrólogo passou seus últimos dias quase cego, isolado entre vidros na enfermaria de um hospital. Por ser uma figura de prestígio no meio artístico, a morte de Galizia também chamou a atenção da mídia.

No mesmo ano da morte do teatrólogo, a Revista *IstoÉ* lançou matéria de capa com o título “AIDS: segunda onda de pânico”. Bessa (2002, p. 33) observa que o texto da publicação alertava para a mudança na população atingida pela doença,

pois, se no ano de 1983 acreditava-se que a AIDS afetava principalmente pessoas de maior poder aquisitivo, a partir daquele momento, como afirmava a revista, a epidemia “avançava em progressão geométrica” e atingia a população como um todo.

Entre os inúmeros personagens que fazem parte da história da AIDS no Brasil, Cazuza e Herbert Daniel se destacam por representar a “cara” e a “voz” da doença, respectivamente. Os dois, nem sempre de forma consciente e voluntária, contribuíram para a construção de discursos sobre a epidemia, visto que eram figuras que despertavam interesse na mídia, principalmente Cazuza, e no meio acadêmico e político, onde Herbert Daniel trafegava com mais constância pela sua militância em prol dos direitos humanos.

O cantor e compositor Agenor de Miranda Araújo Neto, Cazuza, assumiu grande importância na história da epidemia no Brasil. Mesmo de forma indireta, o artista influenciou os conteúdos abordados sobre a doença e foi a primeira figura pública brasileira de relevo⁸ a declarar que tinha a infecção e, por isso, suscitou a construção de boa parte da narrativa sobre ela. O músico, que morreu no ano de 1990, aos 32 anos, em decorrência de complicações relacionadas à AIDS, foi personagem de várias matérias em revistas e jornais que especulavam sobre seu estado de saúde.

Um ano antes da sua morte, depois de muitos desmentidos e forte especulação, Cazuza tornou pública sua doença. Bessa (2002, p. 67) relata que a revelação aconteceu durante uma entrevista em Nova Iorque concedida ao jornalista Zeca Camargo, publicada no Jornal *Folha da Tarde*, do dia 13 de fevereiro de 1989. O artista, que apresentava visível magreza e que fora internado diversas vezes, alegava sempre outro problema que não a infecção pelo HIV, e, somente quando não havia mais como negar, o cantor resolveu assumir a sua condição. Isso mostra que a forma pela qual Cazuza se tornou a “cara da AIDS” ocorreu a sua revelia.

Para Bessa, o período em que o artista tornou pública sua condição coincide com o momento em que as revistas e jornais buscavam “rostos” para a AIDS. Era a época em que havia o interesse em apresentar aos leitores as histórias das pessoas vivendo com HIV, além de sua imagem, sua cara. “A foto de Cazuza na capa da

⁸ Antes de Cazuza, Herbert José de Sousa – o Betinho, sociólogo e ativista social, já havia tornado público que tinha o vírus HIV. O que diferenciou os dois foi o fato de Betinho, hemofílico, ter sido infectado por meio da transfusão sanguínea, enquanto a provável causa da infecção de Cazuza tenha sido por via sexual.

Veja de 26 de abril de 1989, apenas um pouco mais de dois meses após a sua declaração à imprensa, com a chamada ‘Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública’, seria o epítome dessa prática” (BESSA, 2002, p. 69).

Herbert Daniel tornou pública sua infecção pelo HIV no mesmo ano que Cazuzza, porém, diferentemente do músico, o ativista buscou fazer da sua relação com a doença algo positivo. Enquanto o cantor se aproximava do estereótipo da “pessoa com AIDS esgotada física e psicologicamente” (BESSA, 2002, p. 70), Daniel buscava construir outras imagens e outras abordagens discursivas para se referir a uma pessoa vivendo com AIDS.

Herbert Daniel escreveu uma profusão de textos sobre a AIDS, mesmo antes de se saber portador da doença, pois o sociólogo mostrava interesse pela temática. Ele era uma das “vozes destoantes da cantilena da epidemia” (BESSA, 2002, p. 62), alguém que usou dos seus espaços e poder de fala para discutir as questões inerentes à doença. A sua produção acadêmica é o que de mais importante ele produziu, sendo diversos dos seus ensaios ainda atuais e contundentes e de fundamental importância para a discussão do tema. Também produziu textos ficcionais sobre a epidemia, como o romance *Alegres e Irresponsáveis Abacaxis Americanos*, de 1987. Daniel foi um intelectual de prestígio que, a partir da sua produção, modificou discursos e vocabulários sobre a doença.

Outra contribuição de Herbert Daniel para o debate sobre AIDS foi a negação categórica da “morte civil” do doente. Era comum a descrição de alguém soropositivo como “morto em vida”, assim foi feito com Cazuzza, por exemplo, quando estampado na capa da Revista *Veja*, de que ele “agonizava em praça pública”. A decretação da morte civil, da clandestinidade e do apagamento da pessoa vivendo com AIDS incomodava profundamente o autor, daí ele propor que as pessoas construíssem as produções discursivas das suas próprias histórias, assumindo a doença e revelando o rosto para superar o preconceito.

A forma pela qual os discursos sobre a AIDS foram recebidos e incorporados nos meios sociais brasileiros pouco difere do que ocorreu em outros países. A culpabilização dos homens homossexuais como principal desdobramento da onda de pânico moral que se abateu sobre as cidades mais populosas do globo, a guerra de narrativas travada entre segmentos da mídia e representantes de grupos de defesa dos direitos LGBT, além da “epidemia discursiva” sobre a doença provocaram uma série de reações que ainda precisam ser discutidas para se buscar

formas de entender a doença e a cristalização de questões relativas ao seu imaginário.

2.3 AIDS E HOMOSSEXUALIDADE: ALGUMA RELAÇÃO?

Como mencionado anteriormente, no seu período de emergência, a AIDS teve incidência, em um primeiro momento, entre homens homossexuais. Esse foi um dos principais motivos pelo qual houve a associação, apressada, entre a doença e a homossexualidade. A defesa da relação causal entre a epidemia e o comportamento sexual foi responsável por inúmeros ataques sofridos por sujeitos que não se enquadravam nos padrões sexuais heterocentrados.

Nesse contexto, as pessoas foram levadas a crer que o vírus que causava o problema tinha incidência apenas em um grupo específico. Na crônica intitulada “A mais justa das saias”, Caio Fernando Abreu (2006 a, p. 58) revela que a primeira vez que ouvia falar sobre a AIDS foi “assistindo ao Jornal Nacional”. A partir do que foi veiculado no informativo, ele questiona, incrédulo, se estava diante de “uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos homossexuais?” (ABREU, 2006 a, p. 58).

Várias teorias surgiram para explicar os motivos da incidência de AIDS entre os sujeitos homossexuais. Uma das mais conhecidas sugere que a doença está relacionada ao modo de vida desse grupo. Bastos (2006) chama a atenção para a crença que se estabeleceu de que a AIDS não estava relacionada a um agente infeccioso, mas era fruto do uso de substância vasodilatadora utilizada como entorpecente.

Uma primeira vertente (que, por incrível que pareça, ainda tem seus defensores até hoje, transcorridas três décadas de pesquisa!) propôs que a nascente síndrome não seria decorrente de uma patologia infecciosa, mas sim de um problema secundário ao uso de substância muito frequente consumida na cena *gay* daqueles dias: o nitrito de amila, popularmente conhecido como *popper*. (BASTOS, 2006, p. 32).

Michael Pollak (1990) destaca a existência de teses que argumentavam que a AIDS poderia estar associada a substâncias utilizadas por homens gays, e, além de indicar o já citado *popper*, ele aponta os produtos de beleza e/ou medicamentos à base de cortisona. O “estilo de vida” dos homossexuais também é assinalado como

hipótese para o que é considerado como gênese da doença, chegando-se a afirmar que “A AIDS seria, então, produto do stress, das coerções relacionais da vida moderna urbana e seus ‘excessos’” (POLLAK, 1990, p. 120).

Não foi incomum atribuir a incidência de AIDS à população gay por motivos que escapavam ao campo biomédico. Houve quem afirmasse que o vírus se disseminou entre os homossexuais por estes “gostarem de invocar forças do mal” (TREVISAN, 1986, p. 257), por isso frequentar locais de homossociabilidade é comparável à possessão por um espírito. O desejo e o comportamento afetivo e sexual que fogem ao modelo socialmente aceito são condenados, demonizados.

Houve ainda quem defendesse a tese de que o “homossexual é sujeito a patologias próprias”, como discute mordazmente Herbert Daniel no artigo “A síndrome dos nossos dias” (1991 c, p.118). O autor ressalta que muitos acreditavam que “[...] havia no ‘homossexual’ uma predisposição genética [à AIDS]”. Há, na sustentação dessas ideias, a culpabilização desses sujeitos, que são responsabilizados pelo aparecimento de uma doença que não escolhe os grupos que ataca. Herbert Daniel (1991 c, p.119) também acentua que essa prática diz respeito à “[...] manipulação ideológica de fatos e saberes *médicos* na formação do preconceito contra as homossexualidades”.

Bastos (2006, p. 33) afirma que essa ideia de uma suposta essencialidade da AIDS em relação aos homossexuais foi “desmontada aos olhos dos formadores de opinião pública dos países desenvolvidos, com o aparecimento de casos de Aids entre os demais H”. A proliferação do vírus evidenciou duas falácias sobre a infecção. A primeira diz respeito à “[...] suposta exclusividade da relação anal como modelo de transmissão do HIV”; a segunda aponta para “[...] a suposta invulnerabilidade dos homens heterossexuais ao HIV transmitido a partir de mulheres infectadas” (BASTOS, 2006, p.33). Essas crenças parecem indicar que os homens heterossexuais dispõem de imunidade ao HIV. Atribuir poderes ao modelo heteronormativo masculino e seus partícipes nada mais é do que relegar aos outros grupos um lugar marginal nas relações sociais, inclusive naquelas que são mediadas pelos discursos da autoridade médica.

A violência sofrida pelos homossexuais durante o período de emergência da epidemia não ficou somente no campo dos discursos. Vários foram os casos de agressão física e cerceamento de liberdades individuais sofridos por esse grupo. No Brasil, há relatos de casos que aconteceram desde os centros urbanos mais

desenvolvidos até os locais de acesso limitado. É preciso destacar que essas ofensivas não ocorreram necessariamente contra pessoas diagnosticadas com o vírus do HIV. A homossexualidade por si já era motivo para as mais diversas agressões, e relacionar a orientação sexual (seus possíveis sinais externos, sua *performance*) com a doença foi recorrente durante diversos ataques.

João Silvério Trevisan (1986) enumera vários desses ataques, a começar pelas medidas de vigilância sanitária que médicos dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo têm sugerido, por exemplo, o fechamento de espaços de frequência homossexual, como saunas e boates, e a proibição de bailes gays durante o carnaval. A anuência dessas práticas não demorou a se mostrar, e um famoso médico e professor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, para defender os colegas cariocas e paulistas afirmou que “em termos de saúde pública, o direito deles (os homossexuais) vai até o ponto de não interferir no direito dos outros” (apud TREVISAN, 1986, p. 256).

Como exemplo de casos de violência física, Trevisan relata que houve espancamento de homens gays na periferia da Cidade de São Paulo, ameaças e agressões a cabeleireiros em cidades do interior do País, internações forçadas em hospitais pelas autoridades policiais, além de uma ocorrência emblemática no norte do País:

No ermo garimpo de Serra Pelada, no Pará, 80 garimpeiros considerados homossexuais tiveram seus cabelos, sobrancelhas e cílios cortados ou raspados; depois, foram retirados à força do local, enfiados em dois caminhões, que ostentavam a faixa “Transporte Gay”, e deixados em plena Transamazônica. (TREVISAN, 1986, p. 262-263).

Responsabilizar o tecido social pelo surgimento e propagação de uma doença considerada como peste não é algo novo no percurso histórico da humanidade. Porém, em relação à AIDS, há mudanças na forma como isso veio a ocorrer. Entre as principais epidemias que já assolaram a população (varíola, gripe espanhola, sífilis, tuberculose, etc.), talvez a relacionada ao HIV seja a única em que a culpabilização não acontece em relação à sociedade como um todo, pois tal culpa é vinculada a grupos específicos.

Susan Sontag (1989, p. 54) afirma que as doenças em geral eram encaradas como uma “calamidade coletiva” e que “[...] apenas o ferimento e a deficiência física

eram entendidos como algo que o indivíduo fizera por merecer”, neste caso, ele é considerado o único culpado do mal que o acomete. Por essa concepção, toda sociedade era considerada culpada e todos sofreriam os efeitos do flagelo que seria imposto pela força divina.

A ocorrência da associação de uma epidemia como castigo direcionado a determinados grupos difere do que era comum, pelo menos até o século XIX. Mesmo tentando atribuir a culpa da emergência de uma doença epidêmica a algum tipo de comportamento como o alcoolismo ou à pobreza, na verdade, a qualquer conduta ou modo de vida que escape aos padrões sociais mais tradicionais, a punição era coletiva, direcionada a toda a sociedade. A lógica desse tipo de pensamento mostra que a culpa poderia ser associada a um grupo, mas a punição se direcionava para toda a sociedade. Em relação à AIDS tanto culpa quanto punição encontram lugar apenas nos grupos apontados como merecedores do flagelo.

A associação direta da AIDS como uma peste é provavelmente a mais comum atribuída em relação à doença. A ideia de que ela seria um castigo divino contra os comportamentos sexuais libertários é a forma mais fácil que muitos acharam para explicar a epidemia. Para Sontag (1989, p.53) “A ‘peste’ é a principal metáfora através da qual a epidemia de AIDS é compreendida”.

Ainda para a autora, a peste é o “que pode haver de pior em termos de calamidades e males coletivos”. Assim, essa concepção coloca a AIDS, desde sua emergência, entre as piores calamidades. Considerando essa afirmação, não se pode deixar de constatar o posicionamento apressado dessa forma de enxergar a doença durante os primeiros anos de sua emergência, visto que os casos eram ainda muito poucos se comparados aos relacionados a outras epidemias.

Outra ideia recorrente sobre a peste é que ela tem origem no outro (na alteridade, na diferença); pode ser em outra orientação sexual, em outra etnia, em outro país, em outro continente ou em outra espécie animal. As doenças epidêmicas são sempre vistas como vindas das “margens” em busca de ocupar os centros. A emergência da AIDS possibilitou a observação desse padrão, conforme se pode constatar em algumas das principais teorias sobre sua origem: primeiro, passou do macaco ao humano no continente africano, da África se direcionou ao Haiti e do Haiti entrou nos EUA pelos homossexuais.

Sontag (1989, p. 56) observa que a “doença do outro” é uma visão comum que se lança sobre a peste, ela é “a doença invariavelmente [que] vem de outro lugar”. Para os americanos, a AIDS viria da África, fazendo uma escala no Haiti; para os brasileiros, ela chegou ao País a partir dos ricos homossexuais norte-americanos, trazida pelos ricos homossexuais brasileiros que passaram pelas cidades de Nova Iorque e San Francisco.

Essa concepção da peste como uma doença que vem de fora, do outro, não é nova. Em “O Teatro e a Peste”, Antonin Artaud (2006), ao analisar os arquivos da cidade italiana de Cagliari, conta que, no início do século XVIII, o vice-rei da Sardenha proibiu um navio, que tinha partido de Beirute, de atracar no porto de sua cidade. A explicação para a ordem está no medo do político em ter sua cidade atingida por uma doença que, para ele, vinha do Oriente. A epidemia, conhecida como peste oriental, é a peste bubônica.

A defesa das teorias da doença que vem do estrangeiro reforça, entre outros aspectos, o imaginário de determinados países, principalmente os desenvolvidos ou colonizadores, que se consideram superiores aos países “periféricos”. Para Sontag (1989, p. 59): “A idéia de que as doenças que afligem a Europa vêm de fora faz parte da secular imagem da Europa como entidade cultural privilegiada”.

As perseguições às alteridades, que não era algo novo, deixaram de lado o véu do disfarce e passaram a ocorrer de forma menos latente no período em que os primeiros casos de AIDS se tornaram observáveis. Nas palavras de Caio Fernando Abreu (2006 a, p.58-59), em crônica intitulada “A mais justa das saias”, “a pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação homossexual desabou num instantinho” quando a epidemia teve início.

Esse grupo, mais que qualquer outro, sofreu os principais ataques encaminhados por diversos setores da sociedade que os via como responsáveis pela doença que se propagava de forma veloz. Os meios de comunicação funcionaram como arenas em que posicionamentos sobre a doença eram defendidos e atacados. A AIDS, além das implicações biológicas, também perpassa por questões da ordem dos discursos, como será visto a seguir.

2.4 UMA “EPIDEMIA DISCURSIVA”⁹

Herbert Daniel (1991 b, p.33) afirma que, no País, “a AIDS chegou antes da AIDS”, isso quer dizer que a epidemia discursiva sobre a doença teve início, no Brasil, antes mesmo da catalogação de qualquer caso concreto. O autor defende o ponto de vista de que “[...] o primeiro impacto da AIDS no Brasil ocorreu sobretudo no imaginário social”. Não se pode dizer que no País as epidemias aconteceram em paralelo, como em outras partes do mundo, com o assunto sendo desencadeado a partir dos casos que eram registrados.

Herbert Daniel e Richard Parker (1991) consideram que a epidemia discursiva sobre a AIDS corresponde a uma importante parte da “terceira epidemia”¹⁰ da doença, ou melhor, da sua terceira fase. A primeira é relacionada à propagação silenciosa do vírus, que infecta várias pessoas sem chamar a atenção. A segunda fase corresponde à incidência do problema, quando os casos clínicos são observados pelas autoridades médicas. Por último, tem-se a “[...] epidemia das reações sociais, culturais, econômicas e políticas à AIDS” (DANIEL; PARKER, 1991, p. 13).

As reações sociais à doença foram as piores possíveis. Para Jane Galvão (2000, p.77), a terceira epidemia é “[...] marcada pelo preconceito e pela discriminação às pessoas com HIV/AIDS”. Não foram poucas as reações discriminatórias, tendo acontecido casos de agressão física e verbal, humilhação, cerceamento de direitos, prisão, abusos médicos, internação compulsória, ameaça e perseguição. O medo gerado em grande parte da população em relação a essas pessoas fomentou uma espécie de salvo-conduto para que os direitos delas fossem desrespeitados e suas vidas passassem a não ter valor. A principal explicação para a forma como as pessoas reagiram à AIDS está na imagem pela qual ela foi vista e discutida pelos setores responsáveis por informar a população.

A relação entre essas epidemias é frequentemente complexa, na medida em que as reações da sociedade brasileira diante dessas duas epidemias [do HIV e da AIDS] foram quase sempre baseadas em imagens amplamente distorcidas do que é a AIDS, a quem ela

⁹ Expressão tomada de empréstimo a Marcelo Secron Bessa em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS* (1997).

¹⁰ Utilizam-se da ideia defendida por Jonathan Mann, durante discurso na Assembleia Geral da ONU, no ano de 1987 (DANIEL; PARKER, 1991).

atinge e como atinge essas pessoas. (PARKER; DANIEL, 1991, p. 14).

A emergência da AIDS proporcionou uma epidemia de textos sobre a doença nos diversos periódicos nacionais, assim como uma proliferação de títulos que abordavam os problemas relacionados à patologia. O assunto ganhou importância desde o seu surgimento. Marcelo Secron Bessa (2002, p. 11-12) afirma que a *Veja* e a *IstoÉ*, principalmente, “Começaram a dar ao público, a partir de meados da década de 80, as histórias de pessoas com AIDS”.

A proliferação dos textos criou várias imagens e conceitos para a doença recém-descoberta. Os discursos em circulação no período criaram as imagens sobre a AIDS que vigoraram durante muito tempo (e ainda vigoram) no imaginário social. Além disso, também produziram uma narrativa coletiva sobre a doença, com pessoas de diversos setores da sociedade contribuindo para o resultado.

Não foram incomuns os casos de religiosos que usaram do poder de acesso aos meios de comunicação para falar sobre a AIDS. Trevisan (1986, p.261-262) assinala que o cardeal do Rio de Janeiro no período, D. Eugênio Sales, usando programa radiofônico próprio, reclamou sobre o que ele considerava imoralidade e atribuía a propagação da AIDS a uma vingança da natureza contra as liberalidades sexuais da época. Para o religioso, emulando parte de célebre frase do Papa Leão XIII, era preciso que os bons não se acovardassem, caso se quisesse uma sociedade melhor. Ele ainda conclamava os cristãos a “aproveitar a circunstância e se organizar para a luta contra a imoralidade” (SALES apud TREVISAN, 1986, p. 262).

O cardeal da Cidade do Rio de Janeiro não foi o único a pregar que a epidemia correspondia a um castigo divino contra o comportamento liberal da sociedade. Susan Sontag (1989) alerta que a agenda conservadora de representantes políticos como Ronald Reagan, nos Estados Unidos, Margaret Thatcher, no Reino Unido, durante o período em que foram diagnosticados os primeiros casos de AIDS, foi responsável por fomentar diversos discursos a favor da “moral pública” e contra a liberalidade sexual que estava em voga na época. A autora considera que a emergência da doença foi a oportunidade perfeita para os “guardiões da moral pública” apresentarem-na como “[...] um castigo dirigido especialmente (e merecidamente) aos homossexuais do mundo ocidental” (SONTAG, 1989, p.72-73).

A AIDS é considerada, tanto no Brasil quanto nos países citados acima, o mecanismo divino de castigo contra o que muitos líderes religiosos consideram como “decadência moral” da sociedade. Essas concepções da doença eram o principal argumento usado para se criar uma cruzada contra aqueles considerados “imorais”. A defesa de uma “moralização forçada” foi cogitada e, segundo Trevisan (1986, p. 262), a mobilização foi funcionando “como um rastilho de pólvora” e provocou uma série de outras reações de outros conservadores com poder de palavra.

Setores da mídia não se restringiram a utilizar apenas o discurso religioso para abordar a AIDS. Indivíduos de diversos setores, leigos no assunto, expuseram suas considerações sobre a doença em diversos meios. É emblemática a campanha de um dos líderes do Grupo Machão da Bahia que, em textos publicados no *Jornal A Tarde*, propunha o extermínio de homossexuais como forma de controlar a epidemia. A defesa do genocídio, nesse caso, gerou apenas reações contrárias pontuais, quase exclusivamente de “grupos gays”.

Outra forma pela qual a epidemia foi explorada pelos meios de comunicação foi como texto que se aproximava dos de gênero ficcional. É o que Marcelo Secron Bessa, em *Os Perigosos: autobiografias & AIDS*, de 2002, chama de “romanço em picadinhos”. Para o autor, “[...] as notícias da mídia, mesmo quando transmitidas em um tom mais sério ou revestidas de certo caráter [...] científico, possuíam ingredientes folhetinescos” (BESSA, 2002, p. 23). Apropriando-se da ideia de que a AIDS chegou a ser considerada “um mal de folhetim”, Bessa propõe que a variedade de fatos, personagens e situações narradas no início da epidemia constituía elementos essenciais para um grande romance sobre a doença.

Há grande importância na análise, mesmo que superficial, da forma como parte do imaginário sobre a AIDS foi construído através da profusão de textos publicados sobre a doença. A forma pela qual a epidemia foi encarada pelos veículos de comunicação foi responsável, em grande parte, pela maneira como a maioria da sociedade encarava o tema. Na visão de Bessa (2002, p. 28):

O aspecto folhetinesco [com que a AIDS foi tratada em meios de comunicação], além de imprimir marcas em nossa *compreensão* da epidemia, certamente também o fez quanto à *expressão* desse entendimento, influenciando, desse modo, na produção, no consumo e na

recepção daquilo que chamamos mais restritamente de *literatura*¹¹, em especial a literatura da AIDS.

As histórias pessoais ganharam importância nessa proliferação de textos sobre a AIDS. Aos personagens da epidemia foi dado lugar central nos periódicos que abriram espaço para o tema. Bessa (2002) revela que boa parte dos textos que ele toma para análise (dos discursos sobre a AIDS) estavam em revistas semanais de circulação nacional, em especial *Veja e IstoÉ*:

Em um momento em que poucos conheciam alguém com AIDS, essas reportagens vieram, como diria Herbert Daniel, difundir “notícias do outro lado” e apresentar a “cara da AIDS”, personificada, posteriormente, pelo cantor Cazuza. Frequentemente elaboradas com fortes tintas melodramáticas e com um andamento romanesco explícito, essas reportagens podem ser lidas e interpretadas como capítulos, espalhados em um longo período de tempo, de um grande “romance da AIDS” [...]. (BESSA, 2002, p. 11-12).

A abordagem sobre a AIDS realizada até aqui contempla a doença tanto como fenômeno social quanto como construção discursiva. No livro *Imagens veladas: aids, imprensa e linguagem*, Rosana de Lima Soares (2001, p.18) defende essa possibilidade de discussão, entre outros motivos, porque “A Aids afeta não apenas o corpo mas também a mente de todos aqueles de alguma forma nela envolvidos: portadores de HIV – sintomáticos ou assintomáticos –, familiares, amigos, pessoas em geral”.

A autora utiliza na sua pesquisa matérias publicadas nos meios de comunicação, em especial, o jornal *Folha de S. Paulo*. Os textos estão envoltos no maniqueísmo que perpassa muitas construções discursivas sobre a doença. Há evidente divisão entre o bem e o mal, sendo o primeiro associado à ciência e o segundo, à doença e aos doentes. A possibilidade dessa divisão se explica pela forma como o discurso é construído, segundo Rosana Soares (2001, p. 18): “A estrutura básica do discurso da Aids reveste-se [...] de configurações imaginárias relacionadas ao domínio do religioso e do místico”.

Os discursos, o vocabulário e o imaginário produzidos durante o período de emergência da AIDS não ficaram restritos aos domínios biomédicos. A doença

¹¹ O conceito de literatura usado no trecho por Bessa se aproxima do de bibliografia, ou seja, o conjunto de textos sobre determinado assunto. Quando ele se refere ao conjunto de textos literários sobre a AIDS, ele usa a expressão “literatura de ficção sobre AIDS”.

suscitou uma disputa na arena da linguagem. A terceira epidemia, da qual faz parte a representação social e cultural da patologia causada pelo HIV, apresenta produções discursivas que, por vezes, desvelam a forma discriminatória com que são tratadas as pessoas que adotam comportamentos sexuais diferentes dos padrões heteronormativos conservadores.

Buscando outras possibilidades discursivas e uma nova abordagem para a AIDS, alguns escritores, que muitas vezes estavam no centro das problemáticas envolvendo a doença, construíram diferentes representações para a temática e, com isso, elaboraram outros imaginários para ela.

2.5 PANORAMA DA AIDS NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Senhoras e senhores
 Trago boas novas
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva – viva!

Direi milhares de metáforas rimadas
 E farei
 Das tripas coração
 Do medo, minha oração
 Pra não sei que Deus "H"
 Da hora da partida
 Na hora da partida
 (CAZUZA, 1988)

Como já mencionado, a emergência da AIDS não afetou somente o campo biomédico e o social; as manifestações artísticas também sofreram o impacto da doença. Representações sobre o vírus, a epidemia e outras questões que guardavam relação com o tema se tornaram numerosas. O cinema, a música, o teatro, as artes plásticas, a dança a fotografia e, principalmente, a literatura abordaram o tema nas produções das duas últimas décadas do século XX.

O cinema internacional, considerando o período destacado, produziu filmes como *Filadélfia (Philadelphia)*, de 1993; *Kids*, de 1995; *Meu Querido Companheiro (Longtime Companion)*, de 1990; *E a Vida Continua (And the Band Played On)*, de 1993. Em comum entre as produções, a AIDS e as questões que abarcam o tema são, de alguma maneira, representadas. Também a forma de retratar os

homossexuais sofreu mudanças, a imagem caricatural foi perdendo espaço e cedeu lugar a representações mais profundas e humanizadas desses sujeitos.

No Brasil, é preciso destacar dois filmes nos quais a temática da doença aparece de forma contundente. O primeiro é *Estou com AIDS*, de 1985, dirigido por David Cardoso e roteirizado por Luiz Castillini. Misto de documentário e ficção, o longa-metragem é um retrato do pensamento sobre a epidemia no seu período de disseminação e, confrontado com as informações que se tem hoje, ele se mostra datado e com vários problemas de realização e roteiro, como o tom sensacionalista e a abordagem equivocada em relação às informações médicas.

Outro filme importante para a discussão sobre a temática é a cinebiografia do cantor Cazuza, lançado no ano de 2004¹², dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho. *Cazuza: O tempo não para* retrata a vida do artista carioca do primeiro encontro com os companheiros da banda Barão Vermelho até sua morte, em decorrência de complicações relacionadas à AIDS. O longa-metragem recria com êxito o contexto de liberdade sexual e euforia que marcou o início dos anos 80 no Brasil e no mundo, assim como mostra a dificuldade enfrentada pelo diagnóstico da doença em tempos de tamanha desinformação.

No teatro, faz-se necessário evidenciar espetáculos como o premiado musical *Rent*, que começou a ser apresentado na Broadway em 1996, escrito por Jonathan Larson (RAGAZZI, 1999); *Angels in America*, de Tony Kushner, peça que estreou no ano de 1991, segundo Claudio Luís Serra Martins (2011), e teve o texto adaptado para uma minissérie de televisão em 2003. No Brasil, dois autores chamam a atenção pelo pioneirismo: Plínio Marcos, que escreveu *A Mancha Roxa*, em 1986, e Caio Fernando Abreu, pela autoria de *O Homem e a Mancha*, escrita em 1994. Nos textos de Kushner e dos autores brasileiros, destaca-se a reiterada referência à mancha como forma de metaforizar a AIDS (MARTINS, 2011). Quanto a essa manobra, Sontag (1989, p. 21-22) afirma invocar uma metáfora mais antiga e muito comum em relação à doença, a da poluição.

Na música, artistas como Madonna, Boy George e Elton John gravaram canções que tiveram as letras influenciadas por algum tipo de experiência com a AIDS, principalmente situações como a morte de amigos, familiares e companheiros. Há também a impactante e premiada trilha sonora do filme *Filadélfia*, que conta com

¹² Mesmo estando fora do período de análise convencionado, é preciso destacar a produção pela significância que tem para o tema.

composições de Neil Young e Bruce Springsteen. Não se pode esquecer a morte de Freddie Mercury, no ano de 1991, em decorrência de doenças oportunistas. Ele morreu enquanto gravava mais um álbum junto com o grupo Queen.

Artistas brasileiros como Cazuza e Renato Russo tiveram uma experiência mais direta com a doença, pois ambos foram diagnosticados com o HIV. Eles foram surpreendidos no auge do sucesso e com vários projetos em andamento. A doença influenciou diretamente a produção dos dois, ficando evidente nas composições o mal-estar pelo qual passavam.

Cazuza imortalizou versos em que é possível observar referências à doença, como no trecho da canção “Ideologia”, do disco de mesmo nome: “o meu prazer agora é risco de vida”. A ideia que associa a satisfação, sobretudo sexual, com a morte, como sabido, era amplamente difundida, sendo recorrente em várias produções, inclusive literárias. Outra música do cantor, no mesmo disco, que também aborda sua relação com a AIDS é “Boas Novas”, e nela os versos (como os da epígrafe acima) podem ser entendidos como referência à temática. A chave que explica as “boas novas” da letra é a ironia, visto que não havia notícia boa a ser transmitida. É possível ainda atentar para a imagem antitética da “morte viva”, como uma forma de representar a condenação que a infecção significava naquele momento.

Para Alessandra Leila Borges Gomes (2008, p. 267), Cazuza exerceu um papel ativo na cena contemporânea por representar “a materialização desse paradoxo que foi a década de 80, promessa de pós-desbunde e retorno a discursos e posturas moralizantes/punitivos”. Assim como ocorreu com Freddie Mercury, o cantor carioca renunciou, compulsoriamente, à imagem de *sex symbol*, passando de *performer* altamente erotizado para alguém doente, em situação de incapacidade crescente.

Renato Russo, vocalista da banda Legião Urbana, nunca confirmou oficialmente que tivesse AIDS. O cantor, que morreu no ano de 1996, escreveu, porém, canções em que é possível perceber referências ao tema, principalmente nos dois últimos álbuns do grupo do qual era líder. Lançada no disco *A Tempestade*, de 1996, “A Via Láctea”, é uma dessas músicas (VILLA-LOBOS; RUSSO; BONFÁ, 1997). Em sua letra, há evidente indicação de sintoma relacionado à doença, a febre constante, e ao sentimento de desesperança: “Hoje a tristeza não é passageira/ Hoje fiquei com febre a tarde inteira/ E quando chegar a noite/ Cada estrela parecerá uma lágrima”.

Outra canção da banda Legião Urbana em que é possível fazer a leitura da presença da doença é “La Maison Dieu” (VILLA-LOBOS; RUSSO; BONFÁ, 1997), do disco *Uma Outra Estação*, lançado um ano após a morte de Renato Russo. A letra da música ocupa-se, aparentemente, de dois assuntos, a repressão militar da ditadura e a aproximação da morte através do contato afetivo. Não se pode perder de vista que a postura do compositor em relação à AIDS sempre foi de “reclusão e recusa em falar do assunto”, conforme assinala Gomes (2008, p. 250). Por isso as referências ao tema são pouco explícitas e são sempre metaforizadas e combinadas com discussões sobre outras questões.

Nos versos de “La Maison Dieu”, a palavra morte se repete inúmeras vezes, o que indica uma fixação do compositor em relação a ela. Para Gomes (2008, p. 258), isso está relacionado a “um tom apocalíptico e amargo, que remete ao advento da AIDS”. A finitude é representada pela presença próxima de um amigo/amante que busca se instalar: “Eu sou a tua morte/ Vim conversar contigo/ Vim te pedir abrigo/ Preciso do teu calor”. A ideia que emerge do trecho em destaque é a da relação direta entre a ligação sexual afetiva e a morte.

A dança foi outra manifestação artística também influenciada pela emergência da AIDS, principalmente depois da morte do dançarino Rudolf Nureyev, vitimado por doenças associadas à infecção por HIV no ano de 1993, momento em que se passou a repensar o corpo e os movimentos diante da epidemia que se apresentava. No ano de 2007, o festival de dança francês “Montpellier Danse” teve como tema o impacto da epidemia na dança e, durante o evento, houve um debate intitulado “O que a AIDS fez com a Dança, o que a Dança fez com a AIDS”, no qual se considerou que a doença repercutiu, basicamente, de duas formas nesta arte: a primeira, pela morte de diversos dançarinos; a segunda diz respeito às modificações ocorridas nos movimentos.

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, para matéria de Ana Francisca Ponzio, Jean-Paul Montanari, diretor do festival citado, afirma que “[...] a dança de repente se deparou com a doença e a morte. Durante esses anos funestos, vimos os movimentos dos dançarinos se tornarem cada vez mais tênues, como se houvesse uma pane dos corpos” (apud PONZIO, 2007). Eline Gomes de Araújo (2010, p.22), em dissertação apresentada à Escola de Dança da UFBA, observa que “Correlações com a ‘não-dança’, a obscuridade, o silêncio e a imobilidade em cena foram feitas ao

tema da doença e morte, de uma sexualidade ligada à morte, produzidos pela epidemia”.

Nas artes plásticas, observou-se uma mudança radical na obra de artistas como Leonilson. Ele passou a abordar o tema depois que descobriu a doença, no ano de 1991. Sua principal produção em que há referência à AIDS é a série de desenhos intitulada *Os perigosos*¹³. A imagem mais contundente da sequência é a composta pelo texto “o perigoso”, acrescido de uma gota de sangue do próprio criador em papel de fundo branco.

Outros artistas, de vários países, utilizaram o tema da AIDS nas suas produções. Como exemplo, é possível citar o norte-americano Keith Haring, com sua série de murais pelo mundo¹⁴; o britânico Damien Hirst e a sequência de imagens intituladas *The Last Supper*¹⁵, de 1990; além do fotógrafo americano Robert Mapplethorpe e seu interesse pela *pop art* e os universos sadomasoquista e homoerótico¹⁶.

Na literatura, a AIDS encontrou talvez o campo maior para sua representação. Foram vários os textos que tematizaram a doença a partir do seu período de emergência. Autores como o cubano radicado nos EUA, Reinaldo Arenas (*Antes que Anoiteça*, de 1992), o francês Hervé Guibert (*Para o amigo que não me salvou a vida*, lançado originalmente em 1990), o também francês Cyril Collard (*Noites Felinas*, de 1989), entre outros, produziram narrativas com a temática. Entre os escritores brasileiros, que se constituem como interesse maior deste trabalho, destacam-se nomes como Herbert Daniel, Jean-Claude Bernardet, Bernardo Carvalho e, principalmente, Caio Fernando Abreu.

2.6 AMPLIANDO O CONCEITO DE *ESCRITA DA AIDS*

O empreendimento mais difícil deste trabalho, talvez, seja amplificar, a partir da leitura de textos de autores que se debruçaram sobre o tema, um conceito para o

¹³ A produção de Leonilson e informações sobre o artista estão disponíveis em: < <http://www.projetoleonilson.com.br/> >. Acesso em: 15 dez. 2016.

¹⁴ HARING, Keith. Informações disponíveis em: < <http://www.haring.com!/year/1990> >. Acesso em: 18 dez. 2016.

¹⁵ HIRST, Damien *The Last Supper*. Disponível em: < <http://www.damienhirst.com/artworks/catalogue?category=34> >. Acesso em: 19 dez. 2016.

¹⁶ Sobre a vida e a produção de Robert Mapplethorpe conferir indicações em: MAPPLETHORPE, Robert [Fotografias]. Disponível: <: <http://www.mapplethorpe.org/> >; < <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-erotismo-poetico-de-robert-mapplethorpe-1946-1989/> >. Acesso em: 6 jan. 2017.

termo “escrita da AIDS”. É preciso pensar a noção de forma mais detida, no intuito de tentar compreender a manifestação. Faz-se necessário esse exercício pelo entendimento de que são poucas as pesquisas em que o termo destacado aparece.

Longe de ser definitiva e totalmente fechada, busca-se uma formulação que abrace as diversas abordagens da AIDS nos textos literários que, de alguma forma, tematizam a doença. Como cada autor em cada narrativa traça um caminho para representar a doença e os desdobramentos que a implicam, não se pode pensar que exista forma única de abordar as produções. Por isso cada texto requer investigação singular e adequada para o que ele apresenta.

Considerando o texto “Urgência, orgia, escrita da AIDS” (um dos poucos em que o termo “escrita da AIDS” é usado para se referir às produções literárias que abordam a doença), de Italo Moriconi (2006 b), percebe-se que o autor enquadra as narrativas que tematizam a AIDS como parte do que ele considera como “literatura de urgência”. Essa concepção reside no fato de ele encarar a epidemia da doença como um “fenômeno extremo”, sendo a resposta para esse tipo de fenômeno a produção de uma literatura de urgência, ou seja, uma literatura que “[...] se radica numa circunstância singular, seja esta acontecimento, situação ou condição” (MORICONI, 2006 b, p.01).

A literatura de urgência tende a ser vista como a literatura de testemunho de sobreviventes de situações extremas, como de vítimas do holocausto, por exemplo. Por essa tendência, a escrita da AIDS pouco se enquadra nesse tipo de produção, em razão de poucos terem sobrevivido à epidemia sobre a qual se debate neste trabalho. Além disso, os que sobreviveram, na sua maioria, preferiram guardar silêncio sobre a condição sorológica e manter uma produção incipiente em relação ao tema.

A aproximação da escrita da AIDS com o gênero de literatura de urgência se dá pelo entendimento de que a emergência da doença causou um trauma na sociedade, uma situação limite, principalmente em alguns grupos (como os homossexuais). A partir dessa relação entre o fato social e as subjetividades que eram atingidas por sua ocorrência, textos foram produzidos como forma de buscar a representação artística e literária das questões que surgiam.

Portanto, pode-se concordar com a assertiva citada acima, no que diz respeito à escrita da AIDS problematizar um fenômeno extremo. Porém a experiência direta com a epidemia, o adoecimento a partir da infecção por HIV no período evidenciado,

não permitia a sobrevivência ou uma sobrevivida mais longa (exceto em poucos casos), por isso não é possível a sua demarcação como uma produção de sobreviventes.

Ainda segundo Moriconi (2006 b), não se pode separar o gênero escrita da AIDS do contexto sócio-histórico da década de 80, período de emergência da epidemia, visto que esse período representa um momento de experiência extrema. Ele ressalta que “a circunstância histórica do acontecimento” merece atenção na produção literária sobre a temática e que, por isso, é preciso observar as circunstâncias de produção das narrativas ao discutir o tema.

Em relação às narrativas a serem discutidas, além de considerar as “condições de produção”, não se pode separar a experiência individual do autor, do texto que é produzido, pois há, nessa manifestação literária, o entrelaçamento entre vida e obra. Como indica Moriconi (2006 b, p.01), em relação à literatura de urgência, são tematizados “fatos extremos experienciados pelo autor enquanto pessoa física”. Ele aponta para a relação inegável entre a doença e os escritores que falam sobre ela.

A partir dessa aproximação entre a narrativa e a experiência, Moriconi aponta para a “fricção”¹⁷ entre o imaginado e o “real” e sua dimensão nas produções de autores que foram diretamente atingidos pela doença, como pode ser visto, por exemplo, no romance de Jean-Claude Bernardet (*A doença: uma experiência*), uma espécie de diário “no limite entre o relato e a ficção” (BERNARDET, 1996), segundo a descrição do livro feita pela editora. De maneira mais evidente, essa relação de atrito permanente pode ser observada nas formas como Caio Fernando Abreu elabora a experiência do internamento ao descobrir ser soropositivo.

Ao tratar sobre o assunto em uma crônica, gênero que tem tendência a se aproximar mais dos fatos experienciados e menos das convenções ficcionais, o autor assim o registra: “acordei de um sono drogado no leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois foram 27 dias habitados por sustos e anjos” (ABREU, 2006 c, p.112). Na utilização do mesmo episódio em um conto (portanto essencialmente ficcional), escrito quase um ano depois, ele usa uma construção parecida com a anterior. Narrando agora sua saída do hospital, ele descreve: “Foi a primeira coisa que ele pensou [que era tarde demais] ao cruzar

¹⁷ O termo fricção está sendo usado para apontar a relação problemática entre a experiência e a ficcionalização desta. Tão comum em autores que estão inseridos na escrita da AIDS, essa relação conflitiva e eivada de *nuances* está na gênese de muitas das criações aqui evidenciadas.

náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado” (ABREU, 2002 b, p. 224). A aproximação entre as maneiras de abordar o episódio da vida do escritor é evidente, e a construção que ele faz do fato também. Porém é preciso pensar que as fontes de inspiração para um autor são várias e, nem sempre, as próprias experiências servem de material para a produção artística. Por isso é preciso reforçar a ideia de relação de atrito constante entre o que vive e a elaboração ficcional.

A “relação entre vida e escrita” (MORICONI, 2006 b, p.1), porém, não pode ser tomada de forma tão restrita, considerando-se pensar que toda escrita da AIDS se baseie no registro escrito da experiência com a doença. É preciso ponderar que a produção literária, em tese, busca uma construção estética, um trabalho com a linguagem, portanto as motivações para a criação de narrativas sobre a doença são das mais variadas. O que é necessário considerar e repetir, em relação à temática, é que os escritores considerados não heterossexuais foram atravessados pelas questões relacionadas à epidemia e, depois dela, “precisaram” se manifestar.

Bessa (2002, p.108) atenta para a produção de Caio Fernando Abreu e sugere uma divisão entre antes e depois da AIDS. A própria narrativa de Abreu recorre à cisão do tempo em antes e depois da doença. No conto “Saudade de Audrey Hepburn”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o narrador, ao descrever a aproximação sexual entre o protagonista e “Um Outro Qualquer”, enuncia que “esta quase história pertence àquele tempo em que o amor não matava” (ABREU, 2010 h, p. 56).

O termo *escrita da AIDS* ainda é pouco usado e problematizado. Além do professor Italo Moriconi (2006 b), que, ao que consta, escreveu um único texto sobre o assunto, a expressão quase não é utilizada por outros pesquisadores. A noção é empregada, porém, com diversas outras nomenclaturas, tais como literatura da AIDS (caso de Bessa), epidemia discursiva (incluindo as narrativas no mesmo conjunto que textos jornalísticos, médicos e ensaísticos), literatura sobre AIDS, etc.

Ao citar o livro de Marcelo Secron Bessa, *Os Perigosos: autobiografias e AIDS*, Moriconi (2006 b, p. 7) ressalta que essa produção é “[...] referência obrigatória no tema da escrita da AIDS”. A assertiva do pesquisador, ao incluir o texto de Bessa no rol dos que tratam sobre a escrita da AIDS, constrói um campo de discussão mais substancial e unifica o conceito, mesmo a nomenclatura ainda guardando as diferenças. Esse passo é importante na medida em que possibilita a inserção de

outros estudos, que não usem o termo aqui adotado, no inventário de produções que discutem o tema.

A escolha da expressão escrita da AIDS diz respeito também ao fato de não se querer estabelecer que essa “característica” literária corresponde a um gênero. Utilizar termos como ‘literatura da AIDS’ pode fazer presumir, erroneamente, que se busca, com isso, fazer acreditar que esse é um gênero literário. No intuito de escapar dessa concepção, faz-se necessário repetir que a escrita da AIDS é aqui encarada como uma manifestação dentro do que se entende como literatura de urgência.

Bessa (2002, p.9) determina que a escrita da AIDS, sob a alcunha de literatura da AIDS, corresponde a “[...] toda uma variedade de textos, estilos, gêneros, propósitos e resultados, muitas vezes diferentes e desiguais, mas que têm algo em comum: a AIDS como tema”. A construção do autor, inespecífica até certo ponto, contempla quase a totalidade dos textos escritos que, de alguma forma, versam sobre a doença. Essa abordagem não será aqui empregada, visto que a concepção proposta para este trabalho está atrelada à análise de produções ficcionais.

Os objetivos que as produções literárias que serão analisadas apresentam, são, principalmente, dois. No primeiro, parecem querer elaborar formas poéticas para abordar um momento e um conjunto de fatos que, de tão contundentes, afiguram-se não servir como matéria para a arte. Como exemplo dessa crença, Bessa (1997), na apresentação do livro *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*, chama atenção para uma entrevista do médico e escritor Moacyr Scliar, concedida no ano de 1996, em que é dito, pelo entrevistado, que ainda não há uma literatura sobre a AIDS, mesmo depois da profusão de textos sobre a doença lançados no Brasil e no mundo.

Como segundo objetivo, a escrita da AIDS busca outra dicção para as abordagens da doença, ao revestir o vocabulário empregado de uma musculatura diferente da que se apresentava até então, concebendo outras representações e sentidos.

Muitos dos textos, ficcionais ou não, pareciam ter como objetivo dois alvos: não só tentar fazer, literariamente, algo, digamos, estético daquilo que parecia ser antiestético, mas também apresentar novas imagens, não tão nocivas, à epidemia e à maneira de encará-la e de viver com ela. (BESSA, 2002, p. 10).

Para além dos objetivos listados acima, parece haver, entre os autores que produzem narrativas que se enquadram como pertencentes à escrita da AIDS, a necessidade de falar sobre o tema, pois, independentemente do motivo e do objetivo, o domínio do discurso é uma necessidade fremente em quem produz esse tipo de escrita. Herbert Daniel (1989, p. 9) considerava que esse domínio de uma linguagem sobre a doença evitava a “morte civil”, o silenciamento sobre os fatos, o apagamento da doença e, conseqüentemente, do doente.

O contexto histórico analisado mostra que a escrita da AIDS foi forjada em um ambiente de incertezas e falta de perspectivas em relação ao futuro, visto que o mundo passava por uma epidemia sem precedentes. Para o filósofo francês Jean Baudrillard (1991, p. 9), a emergência da AIDS representava o momento posterior à liberação das formas de comportamento (sexual, principalmente), um momento no qual pairava a pergunta: “O que fazer depois da orgia?”¹⁸ – por orgia, o autor considera “o momento explosivo da modernidade”, da “liberação em todos os campos” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Esse ambiente no qual a escrita da AIDS foi concebida é, também, resultado do estado de paranoia e pânico moral que se instaurou. Era evidente o medo do contato físico-afetivo, mesmo para aqueles que não se consideravam pertencentes a “grupos de risco” para a infecção por HIV. Construiu-se, nesse contexto, um imaginário pautado nas impossibilidades de afeto, do toque, culminando com a associação da relação inequívoca entre sexo e morte, ou amor e morte.

O prazer se torna, literalmente, risco de vida, como assegura Cazusa; ou como vaticina Freddie Mercury, em *Love kills*. Essas concepções sobre o momento em que a escrita da AIDS é engendrada, ao mesmo tempo em que estão nas narrativas produzidas no período, inaugurando a estética, servem de influência para as produções vindouras. A relação entre o contato sexual e a doença persistiu durante algum tempo nas produções sobre a epidemia, até, pelo menos, a chamada “era pós-coquetel”, quando a literatura passou a representar a AIDS não mais como uma sentença de morte, mas uma doença crônica tratável, principalmente pelo advento de novas drogas que surgiram para dar maior sobrevida aos doentes.

Há dificuldade em enumerar características comuns pertencentes ao que se considera como escrita da AIDS, visto que as produções guardam poucas

¹⁸ “¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA? [...]”; “[...] momento explosivo de la modernidad”; “[...] liberación en todos los campos.” (Tradução nossa da versão em espanhol para fins deste trabalho).

semelhanças entre si. Evidenciando os aspectos mais gerais, pode-se dizer que essa estética é marcada pela abordagem ao tema da AIDS, o que não implica que a narrativa precise girar, necessariamente, em torno da doença. É possível destacar também, como já mencionado, a fricção entre narrativa e experiência, presente no contexto de produção da narrativa. É possível observar também a predominância da abordagem das discussões que perpassam as questões sobre gênero e sexualidades. Porém essas características não são fixas, costumam sempre se reorientar em cada autor ou obra, sem que isso faça com que ela deixe de pertencer à escrita da AIDS.

Não se pode, também, dissociar a ideia de que as narrativas sobre a doença estão atravessadas por questões que pairam sobre as configurações do ambiente urbano e das identidades dos sujeitos na contemporaneidade. Por isso é importante observar como a escrita da AIDS é representada na imagem da cidade do período aqui delimitado, nos corpos dos personagens e no plano da linguagem.

2.7 A ESCRITA DA AIDS E A LITERATURA BRASILEIRA

Amigos morrem,
as ruas morrem,
as casas morrem.
Os homens se amparam em retratos.
Ou no coração dos outros homens
(Ferreira Gullar, 1997, p. 422)

Na literatura brasileira, vários autores escreveram narrativas em que há representações sobre a AIDS. Muitas dessas produções foram lançadas para suprir uma demanda de mercado e pouco possuem de poético, estético ou político. O objetivo dessas obras mirava, quase exclusivamente, saciar a curiosidade crescente que a questão despertava, com o intuito de apenas vender. O principal problema, porém, não é a relação que elas estabelecem com o lucro. O que realmente se apresenta como problemático é sua reafirmação de um ideário que acredita nos principais preconceitos sobre a epidemia.

Escritores e escritoras como Adelaide Carraro (*Socorro: estou morrendo de AIDS*, de 1987), Valéria Polizzi (*Depois daquela viagem*, de 1997), Mario Rudolf (*De agosto a agosto com muito gosto*, de 1990), entre outros, pecam ora pelo

oportunismo de discutir um tema polêmico para angariar leitores, ora por apenas narrar, sem recursos poéticos, parte de suas vidas. Muitos desses produtos, além disso, passam ao largo de uma preocupação política em relação ao tema, tendem a reforçar estereótipos e perpetuar um vocabulário inadequado sobre a AIDS, mesmo quando este não é o intento.

Considerando a necessidade de um recorte para analisar, de forma panorâmica, a escrita da AIDS no Brasil, evidencia-se que autores como Caio Fernando Abreu¹⁹, Herbert Daniel, Caíque Ferreira, Jean-Claude Bernardet e Bernardo Carvalho possuem narrativas nas quais há um projeto estético e/ou ideológico em relação à abordagem da doença. Nesses autores, a escrita da AIDS aparece ora como busca de uma poética sobre o tema, ora como resposta ao ideário que vê a doença com os preconceitos construídos pela onda de pânico que se instalou em relação a ela. Por isso, mesmo em produções como a de Herbert Daniel, que carece de melhor acabamento estético, sobram possibilidades políticas para a narrativa.

Lançado em 1987, *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*²⁰, de Herbert Daniel, foi o primeiro romance a tematizar a AIDS. Diferentemente do que ocorre com a maioria das narrativas sobre a doença, *Abacaxis* apresenta o que pode ser considerado excesso na repetição de termos relacionados à epidemia. Com um texto longo e que peca, entre outras coisas, pela abordagem didática do tema, o romance de Daniel é de difícil leitura. Ele vale mais pelo que representa em termos políticos do que pelo trabalho poético que exhibe.

Abacaxis é, na sua estrutura e enredo, uma releitura de *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Escrito quase um século depois do romance naturalista, o livro de Daniel busca emular vários aspectos do texto modelo. O conjunto habitacional está presente como principal cenário da narrativa, assim como a família portuguesa, os personagens “do povo”, a quitanda à frente da estalagem, a mescla de etnias e classes sociais convivendo em espaços contíguos, etc.

Entrando pelo beco, Roi chega às ramificações da vila.
Vila, armazém e Casarão se conjugam e têm sequência.
A vila ocupa um grande espaço, atrás do casarão, que domina todo o conjunto com sua pompa de arquitetura de imigrado que se fez por si, e vai levando suas casas e casinhas até o morro que cerca o

¹⁹ Escritor que se constitui como a verticalização deste trabalho acadêmico.

²⁰ Doravante *Abacaxis*.

panorama, o Chapéu Furado, de pedras curvas volúveis, velho horizonte. (DANIEL, 1987, p. 16)

Talvez a intenção de Daniel tenha sido aproximar dois momentos históricos nos quais a medicina se inflava de crenças para explicar fenômenos biomédicos e sociais que fugiam a seu entendimento. Se, no final do século XIX, o mundo se via às voltas com as teorias pautadas, principalmente, no racismo científico, no encerramento do século seguinte, o mundo observava a abordagem pouco imparcial que parte das autoridades médicas dispensava para a AIDS e seus doentes.

Para Antônio Carlos Borges Martins (2009, p. 44), o romance materializa preocupações das pessoas em relação a três temas principais – a AIDS, a vida e a morte. Ainda para o pesquisador, em relação à epidemia, há uma articulação com outros problemas sociais crônicos do País, sendo a doença, um elemento de manifestação dessas questões. Por isso, Daniel discute as problemáticas relacionadas à ética, direitos humanos, homofobia, pobreza, sexualidade, relações de gênero e de classe, marginalização, violência, direitos reprodutivos, uso de drogas, entre outros.

Por seu turno, Bessa (1997, p. 86) ressalta que o autor busca utilizar o enredo e os personagens para “[...] mostrar o clima de ansiedade e paranoia em que todos vivem”, estejam eles com AIDS ou não. Esse clima pode ser observado na narrativa de *Abacaxis*, entre outros momentos, durante o velório do personagem Gau, principalmente quando personagens deixam escapar a preocupação que sentem em relação à doença: “[...] todo cuidado é pouco... pega e mata sem remédio... todo mundo sabe que ele era... perigo de uma epidemia... chamar a polícia...” (DANIEL, 1987, p. 21). Essas são “frases [que] arranham o ar”, e apesar de se saber que são formuladas, na sua maioria, por Rita, elas manifestam o ideário de grande parte da população.

Esse ideário associa a homossexualidade como potencial causa e veículo para a AIDS. A morte do personagem homossexual faz emergir toda sorte de preconceitos, até então camuflados, e deixa latentes as marcas da convivência nada harmônica entre sujeitos homoeróticos e valores arcaicos, pautados basicamente na moral religiosa e representados por parte da sociedade. O conselho de Rita é exemplar em relação a essa associação entre orientação sexual e a epidemia, pois, dirigindo-se a Hortência, ela passa a conjecturar:

– Hortência, cuidado, é preciso tomar muito cuidado! Não se sabe do que ele morreu. Pode ser que da tal Aids. Você sabe que ele desmunhecava. Essa gente, todo mundo sabe, está espalhando isso. E lá dentro está cheio de outros desmunhecados. A gente não pode se arriscar. Vamos chamar a Higiene Pública para remover o entulho. (DANIEL, 1987, p. 21).

A insistência da personagem em relação à doença pode ser explicada pelo contexto de confusão em relação à circulação de dados sobre AIDS. Há, tanto no romance quanto nos discursos da época, o uso de noções apressadas e incorretas. Para Martins (2009, p. 45): “Na narrativa as palavras parecem o tempo todo preparadas para [...] evidenciar a perversidade de alguns sujeitos que inventam um discurso fundamentador de informações confusas sobre a aids”.

A narrativa de *Abacaxis* apresenta uma série de problemas, entre os quais, um enredo excessivamente descentralizado e, por conseguinte, extenso e por vezes desinteressante. Ademais, há excesso de intervenções feitas pelo narrador, além de pouco apuro poético e metafórico, camuflado em linguagem crua e ultrarrealista. É possível ainda perceber a repetição exaustiva da sigla AIDS, ela aparece ao longo do texto dezenas de vezes e de forma reiterada. Mas o principal problema do romance talvez seja o tom pedagógico empregado pelo autor. Tanto Bessa (1997, 2002) quanto Martins (2009) são categóricos ao apontar esse inconveniente no texto de Daniel, e o último chega a afirmar que o romance tem “um enredo cuja arquitetura se faz em sintonia com ações educativas” (MARTINS, 2009, p. 45).

Mesmo com os problemas apresentados, o romance de Herbert Daniel é de extrema importância para as discussões sobre a temática. Pautada mais no impacto político, a narrativa se mostra relevante no que se propõe – buscar novo vocabulário e novas abordagens para os discursos sobre a doença. Única incursão ficcional do autor no tema da AIDS, *Abacaxis* é um documento para melhor se entender o ideário construído sobre a doença no período de sua emergência.

Outra narrativa que se enquadra na escrita da AIDS é *Vinho da noite* (1994), de Caíque Ferreira. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, Carlos Henrique Ferreira da Costa, foi mais conhecido do grande público como ator. Ele faleceu no ano de 1994, meses antes de completar quarenta anos, em decorrência de doenças associadas à AIDS. Pouco dia antes de morrer, o ator enviou para a editora os originais do único livro que escreveu e que veio a ser lançado após seu óbito.

O romance de Ferreira narra parte da vida de um escritor, de nome Leon Elman, que descobre ter uma misteriosa e grave doença, possivelmente um câncer raro no cérebro. Desencadeada a partir do diagnóstico, o personagem aprofunda uma crise existencial que o persegue há tempos. A partir daí, modifica suas relações com a esposa, com os amigos e com o trabalho. Ele é tomado por uma espécie de torpor o que causa, além de apatia, um bloqueio criativo que o impede de terminar de escrever o livro que prometeu à editora.

A AIDS não aparece de forma direta no romance de Ferreira. Ela é transformada em outra doença, um câncer. *Vinho da noite* se inscreve, então, como pertencente à escrita da AIDS pela leitura do contexto da narrativa. Alguns dados são, então, tomados para construir sentidos que possibilitem a inserção do livro no estilo aqui observado. Entre eles, destacam-se: a condição sorológica do autor, a inclusão de elementos da experiência individual na narrativa e a coincidência entre representações usadas no texto e as empregadas quando se escreve sobre a temática. Bessa aponta para a omissão do nome da doença como procedimento para escondê-la, devido ao estigma que ela causava:

Sabendo que pessoas públicas e anônimas omitem sua doença, e que, nos obituários e, às vezes nos certificados de óbito, as famílias se encarregam de omitir a sigla AIDS [...] não será tendencioso fazer tal aproximação, tornando essa leitura [de *Vinho da noite*] uma das possíveis. (BESSA, 1997, p. 82).

Mesmo construindo uma narrativa que parece não se aproximar da temática da AIDS, o narrador de *Vinho da noite* faz, ao longo do romance, referências a imagens e contextos em que a doença de Leon Elman não parece ser a mesma que está sendo dita. Entre eles, destaca-se o trecho em que o protagonista afirma categórico, que “O câncer é a metáfora” (FERREIRA, 1994, p. 34), assim como quando diz que precisa “[...] de uma metáfora para tudo isso que está acontecendo” (FERREIRA, 1994, p. 104).

Há, ainda, na narrativa algumas referências que a aproximam mais do universo da AIDS do que de outra doença. Isso fica evidente no momento em que Leon faz um registro sobre a fase da movimentada vida sexual que levou no ano em que foi noticiada a primeira morte relacionada à AIDS no Brasil: “[...] só pensava em trepar. Mas a Tânia controlava e comecei a galinhar loucamente. Era 1983” (FERREIRA, 1994, p. 15).

A perceptível angústia do protagonista com o possível desgaste que seu corpo poderia sofrer parece indicar que se trata de uma doença diferente da que é tematizada. O personagem indica sofrer com a possibilidade de que o problema se reflita na sua condição física, assim como era o comportamento de muitos doentes de AIDS, no início da epidemia. Leon Elman tem medo de ter “[...] estampada em [seu] corpo uma doença íntima” (FERREIRA, 1994, p. 25), assim como os sujeitos infectados pelo HIV. Para ele, não há problema “[...] que todos saibam que [está] morrendo mas que não vejam [seu] corpo se decompor” (FERREIRA, 1994, p. 26).

O narrador de *Vinho da noite*, que oficialmente é Leon Elman, o protagonista da história, por vezes, parece se confundir com uma figura que não coincide com a do protagonista da narrativa. Isso acontece, principalmente, nos momentos de fluxo de consciência do narrador. Quando essa ambiguidade ocorre, transparecem frações de pensamentos que pouco parecem pertencer ao protagonista do romance. São frases soltas e/ou inacabadas que não correspondem ao que está sendo dito naquele momento. Exemplo disso acontece quando, depois de uma longa digressão, o protagonista expõe uma impressão que está deslocada do contexto do que ele dizia até então: “E hoje parece que estou num interrogatório a respeito de uma noite que não me lembro. Não sei do que se trata, não lembro o que fiz, não tenho álibi” (FERREIRA, 1994, p. 35).

O comentário do narrador do romance parece indicar um procedimento comum quando era confirmado o diagnóstico de AIDS: o de questionar o doente quando aconteceu a infecção pelo HIV. Um ponto que reforça essa visão está na coincidência entre a narrativa de Caíque Ferreira e a de Jean-Claude Bernardet em relação a esse questionamento. Em *A Doença: uma experiência* (1996), que será analisado a seguir, há também esse momento em que se questiona a origem da infecção.

Outra referência que corrobora com a interpretação construída sobre a narrativa diz respeito a uma digressão feita pelo narrador sobre a batalha que trava com um mal que pode destruí-lo. Ele diz: “O inimigo talvez esteja dentro de mim (daí o câncer), mas outros virão como eu, outros já existem morrendo em suas nova-iorques, lutando como podem nos metrô de Paris...” (FERREIRA, 1994, p. 42). Há dois elementos que merecem atenção nesse trecho. O primeiro está relacionado ao “inimigo” que está dentro do personagem. Não é leviano, nesse caso, ler esse inimigo como a AIDS. O segundo destaque diz respeito à citação das cidades de

Nova Iorque e Paris. Como sabido, os primeiros casos da doença foram percebidos em San Francisco e em Nova Iorque. Logo depois, Paris passou a ser uma das cidades com o maior número de infecções.

A sigla da AIDS é citada uma única vez em *Vinho da noite* (1994). Ao falar sobre o amigo e companheiro de viagem, Leon Elman diz: “Ele continua o mesmo sujeito ligado ao destino da humanidade, preocupado com os saarauis e com a estigmatização dos doentes com AIDS” (FERREIRA, 1994, p.107). É preciso pontuar que Paulo, o amigo em questão, é assumidamente homossexual, apesar de Leon ter demorado a perceber isso. Esse dado reforça a ideia de que a luta a favor dos direitos dos portadores de HIV é exclusiva da comunidade LGBT e que a temática somente aparece na presença de personagens não heterossexuais.

Outro autor que produziu texto ficcional com a temática da AIDS foi Jean-Claude Bernardet. Nascido na Bélgica, no ano de 1936 e naturalizado brasileiro em 1964, ele possui uma carreira longa como crítico e professor de cinema, atuando também como cineasta e escritor. Bernardet já escreveu inúmeros artigos, livros e críticas que são referências para os estudiosos da sétima arte. Também produziu, dirigiu e roteirizou vários filmes, além de ter colaborado em todas essas funções e atuado em vários outros. Foi responsável, ainda, pela implementação do curso de cinema da Universidade de Brasília – UnB.

Tendo a AIDS como principal tema, *A Doença: uma experiência*²¹ (1996) é, talvez, a narrativa de maior destaque do escritor. O romance²² de Bernardet é considerado uma das produções mais contundentes da escrita da AIDS. Influenciado por Susan Sontag, o autor revela em entrevista a Bessa (2002) que somente teve a ideia para escrever o romance depois de ler *Assim vivemos agora*. *A Doença* seria um texto complementar ao de Sontag. Se no conto da americana o doente não apresenta seu discurso, transformando a narrativa como algo de “centro oco”, no texto de Bernardet, o doente de AIDS representa o foco central da narrativa, é protagonista e narrador da própria história.

A narrativa de *A Doença* inicia com o que parece ser a descoberta da condição sorológica do protagonista. A partir daí, ele se questiona sobre qual teria

²¹ Doravante, *A Doença*.

²² Não há consenso em relação a essa classificação. Como o texto possui pouco mais de 60 páginas e sua estrutura diverge da forma como um romance se apresenta, há quem classifique a narrativa como novela. Neste trabalho, será considerada a forma como a editora classifica a obra, ou seja, como romance.

sido a origem da sua infecção. Como possui uma vida sexual movimentada e “[...] ninguém se preocupava muito, ninguém falava em camisinha” (BERNARDET, 1996, p. 8), ele não consegue identificar o momento exato em que ela ocorreu.

Nas páginas seguintes, o leitor acompanha a vida do protagonista depois do diagnóstico da doença: a revelação para a família, o tratamento, os exames complementares, os compromissos profissionais, o atendimento no sistema de saúde, a saga para conseguir um novo dentista que aceite atender alguém com infecção por HIV, a morte de amigos pela AIDS, a desilusão em relação ao futuro, etc.

O protagonista do romance não tem nome, ele é, segundo o autor, uma representação de si mesmo. Bernardet, ao escrever o livro, queria representar ficcionalmente parte da sua experiência vivendo com AIDS (daí o subtítulo do romance). A narração é conduzida em primeira pessoa e os diálogos aparecem em discurso indireto, portanto, passando pelo crivo e pelas subjetividades de quem narra. Ela ocorre de modo vertiginoso, cheia de elipses e totalmente centrada no narrador. O texto se assemelha ao dos relatos memorialísticos, são as lembranças que dão o tom e não as ações. Essas memórias aparecem por vezes desconexas e fora da ordem cronológica.

O narrador de *A Doença* apresenta medo pela forma como pode vir a morrer “de AIDS”. Ele se preocupa em manter alguma autonomia em relação ao próprio corpo e suas vontades, não quer passar por “meses de agonia, camas de hospital” (BERNARDET, 1996, p. 9). Estando doente, não se abate, afirma que vai em frente “[...] enquanto permanecer ativo e [ter] a aparência pelo menos resguardada” (BERNARDET, 1996, p.9). A preocupação do personagem tem precedente no medo causado pelo ideário construído sobre a doença e a forma como ela age. Ele teme a possibilidade de ter o corpo marcado desfigurado, de se ver abandonado em leitos de hospitais e da proximidade irremediável da morte.

A única coisa que conforta o protagonista de *A doença* é o privilégio de ser atendido por médicos da iniciativa privada. Para ele, ser tratado pelo serviço de saúde pública seria a morte, pois guardava séria desconfiança em relação aos profissionais dessa rede (à qual vai precisar recorrer inúmeras vezes). Porém, mesmo frequentando clínicas e hospitais particulares, ele não consegue escapar de situações em que precisa lidar com a realidade da doença. Na debilitante espera para ser atendido, pode observar o “[...] desfile cruel: rostos marcados pelo sarcoma

de Kaposi, doentes que tendem a andar aparados por amigos, olhos fundos em quase caveiras” (BERNARDET, 1996, p. 10).

A condição financeira do narrador e o modo de vida comedido tornam-se, então, razões que o separam de outros doentes pouco privilegiados nesse sentido. Trabalhando como professor e produzindo um filme, ele consegue gerir sua própria vida quase sem depender de ajuda externa, diferentemente das pessoas que se descobrem com AIDS e quase não possuem meios para o seu sustento, vindo a precisar da ajuda de familiares, visto que moram em situação precária, nas periferias das grandes cidades, e dependem da saúde pública para ter acesso ao tratamento da doença. Em carta ao amigo, ele se questiona:

O que vivo, tento viver, como seria possível para aquele que saiu do bairro periférico apenas com o dinheiro da passagem para ir ao hospital e, na volta, encontrou suas roupas queimadas pela família para evitar o contágio? aquele, desempregado porque doente [...], varado pela diarreia, e que não comia nada até que pelo fim da tarde conseguíamos levar-lhe algum alimento? aquele, denunciado pela tez cada vez mais opaca, aterrorizado com a perspectiva de se tornar objeto de chacotas machistas se seus colegas viessem a descobrir? (BERNARDET, 1996, p. 34-35).

Diferente dos desafortunados em que, por exercício intelectual, se coloca no lugar, o narrador de *A Doença* conta com o apoio de amigos, colegas de trabalho, companheiros e da família. Mesmo um dos momentos mais difíceis para alguém que se descobre infectado por HIV, a comunicação à família é feita de forma direta, contundente. Assim, graças ao esclarecimento dos parentes e à sua independência, ele resolve revelar sua condição para os irmãos.

Agora tenho que dizer, Estou com meningite, mas a questão não é essa, o fato é que estou com AIDS. [Meu irmão] reage como se já estivesse diante do meu caixão, também como poderia reagir? AIDS é a morte anunciada. [...] Minha irmã também chegou, ela investe e discursa ao pé da cama: por que não os avisei? Avalanche de impropérios misturados a declarações de amor. (BERNARDET, 1996, p. 16-17).

Apesar de se sentir esperançoso e fisicamente bem, o personagem não deixa de acreditar que a sua morte está próxima, mesmo que os sintomas que apresenta não digam isso. Ele, porém, está tão desacreditado da possibilidade de sobrevivida depois do diagnóstico da doença que, ao ser convidado para evento que ocorrerá no

prazo de pouco mais de um ano, ele pensa que pode “[...] aceitar qualquer coisa a longo prazo, mesmo sem vontade, já [que estará] morto ou sem condição de fazer” (BERNARDET, 1996, p. 27).

A forma pela qual o narrador de *A Doença* encara a AIDS assemelha-se ao posicionamento defendido e colocado em prática por Herbert Daniel. Os dois consideram que é preciso marcar posição no campo discursivo, falar sobre as questões que envolvem a epidemia: “Tirar energia da doença implica nomeá-la e olhá-la de frente” (BERNARDET, 1986, p. 36).

Assim como foi a postura de Herbert Daniel, o narrador de *A Doença*, logo que descobre que se encontra infectado por HIV, comunica aos que estão ao seu redor. Não há silenciamentos ou segredos sobre a infecção. Fugindo de um vocabulário que tangencia em relação à AIDS, o personagem não deixa dúvidas quanto ao seu quadro clínico: “Digo AIDS, e não digo doença, digo sou AIDÉTICO, e não digo Estou doente ou Sou portador de HIV” (BERNARDET, 1996, p. 35).

Essa é uma postura de quem não aceita ocupar o lugar de vítima em relação à AIDS, afastando assim a ideia de possíveis culpas, ou de castigos provocados pela ira divina em relação à homossexualidade. Para o narrador de *A Doença*, estar contaminado pelo HIV é apenas um desdobramento do comportamento sexual que assumiu durante o início da década de 80. Afinal, nesse período “[...] ninguém se preocupava muito, ninguém falava em camisinha” (BERNARDET, 1996, p. 08). Evitando gastar energia com qualquer revolta em relação à doença, ele a aceita e procura a melhor forma de conviver com ela.

Tardo a perceber que não devo me revoltar contra a doença, que não me revoltei, que não devo considerá-la uma injustiça. Considerá-la uma injustiça seria fazer de mim mesmo uma vítima e isso me enfraqueceria diante da própria doença. Devo aceitar a doença. Na revolta, gastaria energia que devo usar para enfrentá-la friamente. (BERNARDET, 1996, p. 64).

A forma de encarar a AIDS, sua aceitação, sua comunicação em relação a ela, entre outras coisas, dizem respeito à identidade que emerge a partir da doença. Para o narrador de *A Doença*, houve uma transformação no seu “eu” a partir do evento da descoberta da infecção pelo HIV. Ele passa a ser “outro”, diferente do que era até então: “Não sou mais o mesmo, o mesmo indivíduo de antes só que agora

doente, a doença criou um novo indivíduo ou criei um novo indivíduo pela doença” (BERNARDET, 1996, p. 27-28).

A mudança de identidade faz com que o personagem sinta-se superior, pertencente a um grupo distinto de indivíduos. Ele se coloca no patamar de outras pessoas célebres que adoeceram de AIDS. O que não demora é ele perceber que essa concepção soa insensata, fora de propósito: “Sinto-me superior. O fato de estar doente, de ter essa doença, me dá a impressão de pertencer a um grupo de privilegiados, a um corpo de elite. Não me pergunte por quê, é, talvez, por certo, um pouco demente, mas é assim” (BERNARDET, 1996, p. 29-30).

A experiência da doença dispara no personagem a percepção da proximidade da morte e da fragilidade do corpo, tudo passa a ser mais “agudo”, mais perceptível, mais aparente. Todo momento, para o narrador, é um ponto crítico, é clímax. Afinal, não sabe quanto tempo terá de vida, não sabe qual será seu estado físico no dia seguinte, ou de que forma seu corpo irá reagir ao tratamento, à troca do remédio que não faz mais efeito por outro, do qual ainda se sabe pouco.

Outra produção em que a escrita da AIDS pode ser vista é a coletânea *Aberração* (1993), de Bernardo Carvalho. Há, entre os contos, duas narrativas em que a epidemia é abordada. Em “Atores” e “A Valorização” (1993 a/b), o tema aparece como fruto do comportamento que os personagens assumem durante o período de emergência da doença.

O conto “A Valorização” oscila entre a narração em primeira e terceira pessoa por um dos personagens da história, que funciona como um cúmplice das ações e desejos do protagonista, æ. Na narrativa, æ é um leiloeiro que herda um estabelecimento especializado em obras de arte, principalmente pintura. Essa casa de leilões é doada a ele por seu amante, depois de um processo de adoção, sugerido para facilitar a transação.

O protagonista é descrito como um homem ambicioso, manipulador, malévolo, que usa a beleza e a sexualidade para enredar qualquer pessoa de quem possa tirar vantagens. Ele tem um irmão que passa a vida inteira tentando destruir. Ao que parece, V representa seu oposto: é ingênuo, sem apego aos bens materiais, não costuma usar as pessoas.

A AIDS aparece no conto a partir de referências direta e indireta. Há, na narrativa, imagens que podem ser lidas como associadas à doença, assim como indicações à condição sorológica de alguns personagens. As primeiras dizem

respeito, basicamente, às alusões em que a beleza e juventude do protagonista são indicadas como responsáveis pela derrocada do personagem, por sua morte “no meio da vida”.

De forma mais direta, a referência à AIDS aparece na narrativa, durante um jogo de sedução e humilhação desenvolvido pelo protagonista e que consiste em expor a situação vexatória às pessoas que ele leva para a cama, tudo isso com a ajuda de cúmplices. Em uma dessas vezes, porém, o personagem acaba por se envolver sexualmente com um jovem que, posteriormente, revela ser soropositivo. Diante da possibilidade da infecção, *æ* se depara com algo que, talvez, já saiba, porém não admite. Sobre isso, diz o narrador:

Depois me contou que aquele garoto tinha lhe dito só naquela manhã, ao mesmo tempo em que revelava que estava perdidamente apaixonado [...], que era soropositivo. A princípio não entendi a surpresa nem a raiva de *æ*. Eu sabia que ele não corria riscos e, visto o número de pessoas que passavam por sua cama, imaginei que pelo menos supunha que um ou outro devia ter o vírus. Mas não. Era essa a loucura dele. Não podia ouvir o que talvez supusesse. (CARVALHO, 1993 b, p. 19).

A ignorância em relação a uma possível infecção por HIV era, para *æ*, mais confortável do que a suspeita de que poderia ser portador do vírus. A revelação do jovem não apenas faz cair por terra a impassibilidade do protagonista, a bênção de não precisar encarar as possibilidades do diagnóstico, como suplanta e inverte o jogo em que *æ* tentava enredar o jovem. Ao explicitar sua condição sorológica, o garoto inverte simbolicamente a posição de vítima com *æ*, o que talvez seja pior para o personagem do que encarar a possibilidade de ter contraído HIV.

Com o intuito de destruir o irmão, *æ* promove a aproximação entre o jovem e V, como meio para realizar seu plano: “[...] *æ* se virou com a maior naturalidade para ele [o jovem] e disse que precisava conhecer V” (CARVALHO, 1993 b, p. 20). A doença se mostra, assim, como forma de vingança, como meio de prejudicar o irmão, condenando-o à morte.

Assim como Caim, *æ* arma uma emboscada para o irmão, buscando assim vitimá-lo. Depois de alguns meses, o protagonista conseguiu consumir seu plano. Como desdobramento, V adoece alguns anos depois do seu envolvimento com o garoto: “V de fato ficou doente cinco anos depois, mas é impossível dizer se já não

estava mesmo antes de dormir com aquele garoto, até que ponto ãe teve alguma culpa nisso” (CARVALHO, 1993 b, p. 20).

No conto “Atores”, narrado em terceira pessoa, A. é um escritor que vende o argumento de um filme para uma produção americana enquanto B. é um garçom que tem pretensões de ser ator. Eles vivem uma tórrida e passageira paixão depois de se conhecerem casualmente em uma boate de Nova Iorque. O momento em que se encontram é de efervescência em relação à visibilidade dos movimentos políticos de grupos da comunidade LGBT, havendo inclusive a representação do desfile da Parada Gay da cidade, uma das primeiras a ser atingida pela epidemia de HIV:

No dia da parada gay de 1991, os dois se esbarraram no meio da rua e de milhares de lésbicas e bichas. O bloco das lésbicas motociclistas e do poder do clitóris, que vinha abrindo a parada pela Quinta Avenida, já tinha passado pela rua 16 [...] quando [ele] viu B. passar do outro lado da rua, acompanhando o desfile pela calçada. Estava só com um short minúsculo, rasgado na bunda, que ficava parcialmente à vista, e a camiseta branca amassada saindo de um dos bolsos. (CARVALHO, 1993 a, p. 122).

Depois de anos sem manter contato, A. faz uma viagem na tentativa de reencontrar o antigo amante para oferecer-lhe um teste para atuar no filme que será baseado em um argumento assinado por ele, porém, ao se deparar com B., percebe que este está doente.

A escrita da AIDS pode ser evidenciada no conto de forma próxima a uma construção do que parece ser o período “pós-orgiaco”. Depois dos excessos sexuais, os personagens são obrigados a encarar a doença, seja no próprio corpo, seja no corpo do outro. O que marca a diferença entre A. e B. é, além do verniz cultural do primeiro, a posição sexual que eles assumem, se ativo ou passivo. Reforçando uma imagem recorrente no ideário sobre a epidemia, é o personagem passivo que é diagnosticado com a doença. Enquanto o outro, o ativo, “tinha escapado de boa” (CARVALHO, 1993 a, p.129) da infecção pelo HIV.

Não há, no conto, referência direta à sigla da doença, ocorrendo o silenciamento sobre isso. É percebido que B. tem AIDS pela sintomatologia e pelo aspecto físico que ele apresenta. A. não tem coragem de perguntar, para ele é embaraçoso o questionamento, assim como sente medo de ouvir o nome da doença, ter de encará-la. As impressões do personagem são narradas da seguinte forma:

[...] B. estava em pé, ao lado de uma janela. Tinha acabado de se levantar. Apoiava-se numa bengala. [...] Já tinha tido um choque antes com B., que tinha mudado tanto, e não teve coragem de perguntar, com medo de ouvir o que estava vendo, que dissesse o nome da doença, qualquer outra menos aquela. (CARVALHO, 1993 a, p. 129).

Ao final do conto, depois de mostrá-lo quase como alguém agonizando em seu leito, o narrador reitera a curta sobrevivência do personagem com AIDS. A proximidade com a morte é motivo para que não se perca mais tempo com coisas que não têm importância. B. sabia que “[...] não tinha mais tempo a perder, contava os minutos que iam acabar a qualquer minuto” (CARVALHO, 1993 a, p. 131).

A diversidade de produções literárias brasileiras que se inserem no que aqui está sendo chamado de escrita da AIDS, mostram que tematizar a doença, apesar das dificuldades que isso apresenta, é possível, mesmo exibindo resultados diversos. A literatura, porém, não foi a única manifestação artística a trabalhar com o tema, outras o fizeram e apresentaram produtos também diversos, provando com isso a possibilidade de se trabalhar esteticamente um assunto tão provocador.

Na literatura brasileira, um autor se destacou por unir qualidade estética e projeto ideológico nas suas produções. Ele foi também responsável por inserir as representações sobre a AIDS na lista dos temas mais correntes que trabalhava. A narrativa de Caio Fernando Abreu, por isso, merece destaque nos estudos sobre a doença.

3 A ESCRITA DA AIDS NAS NARRATIVAS DE CAIO FERNANDO ABREU

3.1 CAIO FERNANDO ABREU: LITERATURA E DOENÇA

[...] Caio, a exemplo de seu modelo Clarice Lispector, pertencia a um mundo ancestral de bruxos e oráculos. Sua primeira linguagem, incontaminável, foi sua presença real no mundo, a consciência de que teria que experimentá-lo com o corpo, escrever sua história com as chagas do laboratório linguístico em que esse foi transformado pelo próprio autor muito antes da doença terminal que o levou. (GONÇALVES FILHO, 2006, p. 13).

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948, em Santiago do Boqueirão, cidade do interior do Rio Grande do Sul, relativamente próxima à fronteira com a Argentina. Antiga São Tiago das Missões, o nome do município é uma homenagem dos jesuítas ao apóstolo Tiago. Na sua origem, Santiago, como é mais conhecida, foi um dos aldeamentos fundados durante as Missões do Paraguai, momento em que os membros daquela ordem religiosa buscavam alcançar a margem do Rio Uruguai.

Dentre as principais características, Jeanne Callegari (2008, p.19) chama a atenção para o grande número de quartéis militares da cidade: “Santiago era polvilhada de quartéis, e a maioria dos homens que ali moravam eram militares”. Zaél Menezes de Abreu, pai de Caio Fernando Abreu, tinha exatamente essa ocupação, era militar. Já a mãe do escritor, Nair Ferreira Loureiro, era professora. O casal teve, além do primogênito, mais quatro filhos.

Consta, nos relatos sobre a biografia de Caio Fernando Abreu, que ele sempre demonstrou interesse pelas expressões artísticas. Além de leitor habitual, desde muito jovem era presença frequente no cinema da cidade, assim como no circo. Com os amigos de infância, as brincadeiras, na maioria das vezes, relacionavam-se com as artes, concurso de desenhos, montagem de teatro de fantoches e de sombras, entre outras. Foi ainda no início da adolescência que Abreu escreveu sua primeira narrativa, considerada por ele um romance – *A maldição dos Saint-Marie*, produção com a qual ganhou um concurso literário estudantil.

Em 1966, com dezoito anos, já morando em Porto Alegre, publicou o primeiro conto – “O príncipe sapo”. No ano seguinte, iniciou Letras e Artes Cênicas, na

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursos que foram abandonados em 1968, quando se mudou para São Paulo, depois de vencer um concurso para repórter da Revista *Veja*.

No ano de 1970 lança o primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável*, e o primeiro romance, *Limite branco*. Em 1971, Caio Fernando Abreu foi morar na cidade do Rio de Janeiro e passou a trabalhar como pesquisador e redator das revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*. Ao lançar, em 1975, *O ovo apunhalado*, o segundo livro de contos, tem parte da produção censurada pelo regime militar. A publicação seguinte é a de *Pedras de Calcutá*, em 1977.

O ano de 1978 foi marcado pela volta definitiva de Caio Fernando Abreu para São Paulo. Nesse período, continuou o trabalho como redator, agora da Revista *Pop* e participou de diversas antologias, chegando a ganhar alguns prêmios pelas obras literárias. Em 1982, foi lançado *Morangos Mofados*, quarto livro de contos do autor, a obra foi sucesso entre a crítica, chegando a ser considerado o livro do ano pela Revista *IstoÉ*. Callegari (2008, p. 99) assinala que *Morangos mofados* foi responsável por consagrar Caio Fernando Abreu “como guru involuntário de uma geração e, também, como escritor respeitado, sucesso de público e crítica”. A obra é um divisor de águas para o autor, “virou um clássico instantâneo: oito edições tiradas em sequência” (CALLEGARI, 2008, p. 96).

Em 1983, Caio Fernando Abreu lançou *Triângulo das águas*. Diferentemente do anterior, o livro não teve o sucesso esperado. A mudança de temática, o aprofundamento da relação com o esoterismo e a abordagem de temas considerados mórbidos (como a referência à AIDS) podem explicar parte da resistência que a obra experimentou. O conjunto de três novelas que formam a obra, não se assemelhava ao que parte dos leitores e críticos de Abreu esperava naquele momento. Callegari (2008, p.101) afirma que a produção é “o livro que pouca gente entendeu”. Ainda assim, *Triângulo das águas* ganhou o Prêmio Jabuti de melhor livro na categoria conto/crônica/novela, no ano seguinte ao seu lançamento. Em 1989, com *Os dragões não conhecem o paraíso* e, em 1996, com *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu voltou a ganhar o prêmio na mesma categoria.

Os dragões não conhecem o paraíso, publicado no ano de 1988, é considerado o livro que marca o interesse do mercado literário internacional pela obra de Caio Fernando Abreu. Callegari (2008, p.135) ressalta que “há interesse em publicar *Os dragões* em francês, em italiano, em alemão”, afirmando ainda que é nesse livro que

“o texto do escritor está em sua melhor forma”. A partir do momento dessa publicação, Abreu se aprofunda em temas mais sombrios, como a AIDS, com representações presentes em quase metade dos contos da coletânea.

O lançamento seguinte foi o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, no final do ano de 1990. A ideia para a narrativa foi alimentada por Caio Fernando Abreu por mais de uma década, porém somente saiu do papel depois de “um ano de trabalho duro” (ABREU, 2012, p. 241). As mais de duas mil páginas da primeira versão se tornaram pouco mais de duzentas no texto final. Na obra, os temas recorrentes – a solidão, a vida na metrópole, a busca de sentido para a existência e a AIDS – entre outros, são discutidos, neste que seria o único romance policial de Abreu.

Nos anos seguintes, o autor se volta para a revisão de suas produções. Ele passa a relançar publicações da fase anterior a *Morangos mofados*. Talvez a explicação para o fato resida na própria desconfiança em relação a um possível diagnóstico para AIDS. Desde o final da década de 80, ele passou a apresentar sintomas recorrentes em portadores da doença. Com o uso de antibióticos, as infecções oportunistas aparentemente desapareciam, razão pela qual os médicos não viam a necessidade da realização do exame para detecção do HIV. Seguindo a orientação dos profissionais de saúde, Abreu postergou a realização do que ele chamava “O Teste”.

No ano de 1994, depois de retornar de uma temporada na Europa, e com a presença constante de pequenas infecções cada vez mais persistentes e de tratamento mais demorado, Caio Fernando Abreu resolveu fazer, definitivamente, o exame. Com a confirmação do diagnóstico de AIDS, o escritor passou por momentos de desespero; nessa ocasião, ele tentou, por mais de uma vez, tirar a própria vida. A certeza da doença causou um “choque”. Callegari assinala:

Caio não estava nada bem. De repente, caíra a ficha: toda a irreversibilidade de sua doença, todo o absoluto que estava contido no resultado positivo do exame, todo significado, enfim, de ser soropositivo, parecia descer sobre sua cabeça e esmagá-la como um trator. Era peso demais, era demais. Vou morrer, pensou ele. Vou morrer, tenho aids, acabou. (CALLEGARI, 2008, p.168).

Depois de um período de quase um mês de internação no Hospital Emílio Ribas, Caio Fernando Abreu decidiu voltar para Porto Alegre, onde morava então sua família. No retorno ao lar, ele continuava o trabalho de revisão de suas

produções e organizava a coletânea de contos *Ovelhas Negras*, de 1995. O livro reúne narrativas escritas por Abreu desde os treze anos e textos recentes, ainda inéditos. Ao mesmo tempo, ele tentava terminar *Estranhos estrangeiros*, livro que foi lançado postumamente. A morte do escritor aconteceu no ano de 1996.

Depois de vinte dias internados, o corpo do escritor não aguentaria a pressão. Os amigos o visitavam, e ele lhes dizia: estou cansado, estou muito cansado. Era como se ele já não coubesse mais em seu corpo. No dia 25 de fevereiro, uma e meia da tarde, Caio faleceu. Era um domingo [...]. (CALLEGARI, 2008, p. 184).

A doença responsável por fragilizar o corpo do escritor, levando-o à morte, foi objeto de seu próprio interesse, desde que soube de sua existência. Callegari (2008, p. 110) afirma que ele “se apaixonou, também, pela aids, desde o começo. Caio falava e falava nela, com tanto ódio quanto frequência; era uma obsessão”. Entre os diversos gêneros que Caio Fernando Abreu produzia – narrativas, teatro, crônicas, cartas, roteiro cinematográfico etc. –, a representação da AIDS assumiu importância central. Em seus contos, romances e novelas, a partir do lançamento de “Pela noite”, no livro *Triângulo das águas* (1983), a doença torna-se um tema explorado de forma reiterada.

Se, para Callegari (2008), a AIDS se tornou uma obsessão na produção de Abreu, para Marcelo Secron Bessa (2002), essa fixação modificou os rumos da carreira do escritor gaúcho. O pesquisador assume uma posição polêmica ao sugerir, sobre as narrativas de Caio Fernando Abreu, que “a partir do início da década de 80 [...], a AIDS tornou-se, praticamente, o leitmotiv de seus livros” (BESSA, 2002, p.108). Sem concordar com o posicionamento radical de Bessa, é possível dizer que a doença assume posição central na obra de Abreu, porém os outros temas não deixam de ser trabalhados, seja a partir da epidemia ou de forma independente. Discussões sobre a solidão humana, as impossibilidades amorosas, a descoberta dos prazeres, a busca do sentido da vida, os mistérios da existência continuaram presentes nas produções do autor.

Apesar de ter ganhado projeção somente a partir da década de 80, Caio Fernando Abreu já havia começado, mais de quinze anos antes, a realizar uma produção consistente. O início da trajetória profissional do autor, marcada por sua partida do Rio Grande do Sul, coincide com um dos períodos mais conturbados da história do Brasil. No ano da sua mudança para a Cidade de São Paulo, foi

decretado o AI-5. Sempre atento ao contexto social que o circundava, o escritor viu seus direitos políticos, assim como da população brasileira, serem negados, caçados pelo regime ditatorial que teve início no ano de 1964.

Por duas vezes, Abreu foi preso durante a ditadura. A primeira vez foi no ano de 1971, no Rio de Janeiro. A segunda foi em Garopaba, em Florianópolis. Em ambas as ocasiões, a prisão teria ocorrido por perseguição política. Seguindo o exemplo de outros artistas e constatando o perigo que se avizinhava, visto que já havia sido vítima do aparelho repressivo do Estado, ele partiu, em 1973, para um ano de exílio na Europa.

No seu retorno ao Brasil, depois de ter passado por diversos países do continente europeu, Abreu, após rápida parada em Porto Alegre, volta a morar na Cidade de São Paulo. Sobre sua relação com a capital paulista, o autor escreve uma crônica intitulada “Calamidade pública”, lançada em 1986.

Nunca na minha vida casei, mas – imagino – minha relação com São Paulo é igual a um casamento. Atualmente em crise. Como conheço bem esse laço, sei que apesar das porradas e desacatos, das queixas e frustrações, ainda não será desta vez que resultará em separação definitiva. No máximo posso dormir no sofá ou num hotel no fim de semana, mas acabo voltando. Na segunda-feira, volto brava e masoquistamente, como se volta sempre para um caso de amor desesperado e desesperançado, cheio de fantasias de que amanhã ou depois, quem sabe, possa ter concerto. (ABREU, 2006 b, p. 35).

Caio Fernando Abreu é considerado por Italo Moriconi (2006 a) um dos autores mais representativos da chamada “geração 70”, da qual fazem parte Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski entre outros. Fortemente influenciados pelos movimentos de contracultura, os escritores desse grupo deixaram para trás a “impessoalidade ascética das vanguardas artísticas dos anos 50 e das tendências intelectuais estruturalistas dos anos 60” (MORICONI, 2006 a, p.1) para abraçar uma literatura de tintas mais autobiográficas.

Marcada pelo distanciamento dos apelos hiper-realistas que vigoravam em grande parte da produção no final do século XX, a prosa de Caio Fernando Abreu encontra no espaço urbano seu principal ambiente de ação. Apesar disso, suas narrativas remetem mais a elementos do plano interno dos indivíduos, como seus sentimentos, identidades e desejos; por essa razão, a obra é considerada uma literatura de cunho intimista.

Entre as características da produção do autor está a centralidade das representações dos espaços urbanos. A cidade, em Abreu, ganha tratamento privilegiado e torna-se mais do que ambientação, elemento secundário por onde os personagens trafegam. A literatura do escritor é urbana, “o que, de forma mais profunda, significa tomar a cidade [...] como condição para a própria criação literária” (FARIA, 1999, p.23).

O espaço urbano que o autor tanto representa identifica-se com “cidade-solidão”, metáfora que caracteriza, segundo a visão de Alexandre Faria (1999, p. 120), a “condição de abandono, incomunicabilidade e solidão” do homem desse universo. Ficam latentes, portanto, as perdas sofridas, as faltas e o desamparo experimentado pelos sujeitos que vivem nesse tempo-espaço.

A perda das utopias é causada por inúmeros fatores, tais como a desilusão com o cenário político, a perda das certezas aventadas na Modernidade, a percepção das metrópoles como locais de desagregação, a fragmentação das identidades, a escalada do consumismo, o arrefecimento dos laços afetivos e sociais. Trata-se de traços qualificadores da cidade contemporânea que se fazem presentes nas narrativas de Abreu, uma vez que, também nelas, observam-se elementos de perda que as aproximam do rótulo da chamada “literatura de subtração”. O termo, aparentemente cunhado por Alexandre Faria, diz respeito a uma série de produções da literatura urbana que estão situadas no mesmo contexto histórico, social e estético. Isso vale dizer que essa vertente da produção literária contemporânea guarda relações muito próximas com as perdas das promessas feitas pela Modernidade.

A literatura de subtração representa um conjunto de produções em que não há mais espaço para se crer nas promessas de acesso igualitário aos bens sociais como educação, moradia, saúde; assim como de um ambiente racional, iluminista, positivista, marcado pelo desejo de liberdade e independência, distante do controle coercitivo das pequenas comunidades. As narrativas refletem o desencanto a partir da percepção do fracasso dos compromissos e, principalmente, das promessas da Modernidade.

Para o pesquisador, a utopia é “condição eminentemente moderna” (FARIA, 1999, p.27), enquanto “as fraturas que os movimentos contraculturais de 60 expuseram apontam inegavelmente para um momento pós-utópico” (FARIA, 1999, p.27-28). Efetivamente, não há sonhos, não há esperança, ao contrário, as

representações tematizam o clima de desencanto, inclusive, em relação ao futuro. Pode-se afirmar que as recriações de Caio Fernando Abreu aderem a essa descrença que se identificariam com o fracasso do projeto positivista identificado com a formulação da cidade iluminista idealizada. É preciso incorporar ainda a esse contexto a emergência da AIDS, outro elemento de falta de esperança diante do quadro já exposto.

Nesse momento em que os sujeitos encaram a ilusões que foram alimentadas na Modernidade é que se situam as representações da narrativa de Caio Fernando Abreu que se enquadram na escrita da AIDS. O contexto é marcado por uma série de tensões provenientes de acontecimentos como os desdobramentos de movimentos contraculturais, a abertura política, a modernização dos meios de comunicação e a emergência da epidemia de HIV.

Como já mencionado, foi no ano de 1983 que a literatura brasileira *encontrou*²³ a AIDS. A novela “Pela noite” foi a primeira narrativa de que se tem notícia, que abordou a doença recém-catalogada. Em outras palavras, pode-se dizer que a produção de Abreu foi o primeiro exemplar da escrita da AIDS no Brasil. As referências à doença são poucas, porém categóricas. Bessa (2002, p. 112) destaca a importância do texto de Abreu para a discussão sobre a temática, ao afirmar que “[...] *apenas* a inclusão da sigla da AIDS na novela sugere não só uma então preocupação de Caio com a AIDS como também uma tentativa ainda incipiente de dar forma *literária* àquele estranho fenômeno”.

Há, em toda a novela, apenas duas referências diretas à sigla da AIDS. Na primeira, o personagem Pêrsio se utiliza da doença (que não tem) como empecilho para a relação que ele acredita que não possa mais ter com Santiago. Ele usa a possível doença como desculpa para não se expor afetivamente ao Outro. A não entrega torna-se o comportamento mais recorrente, visto que a AIDS funcionou como esse elemento de cisão entre os corpos e os afetos. Por isso, mesmo não estando doente, Pêrsio lança mão da possibilidade desse recurso para afastar-se afetivamente de Santiago: “E de repente eu ia dizer não, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que estou com AIDS, tenho um compromisso, tentei pular da janela” (ABREU, 1996, p. 98).

²³ O termo é tomado de empréstimo ao título do trabalho de Fernando Oliveira Mendes (1998).

Na segunda referência à sigla, o mesmo personagem a acrescenta ao rol dos seus principais medos. Em discurso direto, respondendo ao questionamento do companheiro, ele enumera seus receios, “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo da AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (ABREU, 1996, p. 121).

É possível perceber, na citação acima, que a AIDS aparece como dupla preocupação, referências a ela se repetem na sentença. Não se pode perder de vista que a doença representou a última grande peste do século XX, a “peste gay”. Como os personagens da narrativa trafegam no universo homoerótico, essa calamidade os afeta de forma inarredável. Essa não é, porém, a única vez em que há referência à peste. Durante o “batismo” dos personagens, enquanto eles tentam se entender em relação aos novos nomes que assumem, o narrador, que parece se identificar com o universo dos personagens, considerando-se como um deles, observa a paranoia que se instalou no período de emergência da AIDS. Ele divaga sobre o fato: “Os olhos dos dois tornaram a se cruzar. Tão raro. Nas ruas, no ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste de que nos acusam” (ABREU, 1996, p. 66).

Além de usar a referência direta à sigla da AIDS e ao termo peste, há ainda a utilização da expressão “doença” para se referir ao resultado da infecção pelo HIV. Dessa vez, é o personagem Santiago quem lança mão do recurso. Em resposta ao que ele considera desrespeito em relação à memória do seu romance de quase dez anos com Beto, ele mostra-se menos paranoico que Pérsio em relação às práticas sexuais com outro homem. Santiago, em momento de nervosismo, descreve as formas de interação erótica que tinha com o namorado: “Pois eu dava sim. Ele dava também. Sem culpa, com prazer. Sem doença” (ABREU, 1996, p.128).

O enredo de “Pela noite” gira em torno do jogo de sedução entre os personagens Pérsio (crítico de teatro, solitário e arrogante) e Santiago (professor, que se vê solitário depois da morte do namorado). Oriundos da mesma cidade no interior do Rio Grande do Sul (Passo da Guanxuma), os dois se encontram ocasionalmente em um ambiente de interação homoerótica, uma sauna no centro de São Paulo. O professor passou a viver na metrópole por causa da faculdade e é lá que ele conhece Beto, com quem mantém uma relação amorosa por quase dez anos (até que o namorado morre em um acidente). O crítico teatral parece ter-se

encontrado e se perdido na metrópole, não se encaixava na sociedade da cidadezinha, assim como não se sente tão confortável na vida, quase anônima, que tem.

Pérsio é um personagem que busca, quase sempre, rasurar os limites. Ele tem apreço por fugir das normas, talvez por ter sido rotulado, desde muito jovem, em uma identidade (sexual) diferente da observada por ele na maioria das pessoas. Por isso, o personagem faz duras críticas ao comportamento das pessoas que fazem parte da “cultura gay” e frequenta os espaços que são alvos dessas pessoas somente para se satisfazer sexualmente, valendo-se de parceiros anônimos. Ao mesmo tempo, a falta de sinais mais evidentes, em Santiago, de uma identidade homossexual incomoda Pérsio, que, por vezes, tenciona os limites da relação dos dois com o intuito de atingir o parceiro. Isso pode ser observado quando se vale do escárnio para atacar a relação amorosa que Santiago viveu por quase uma década com Beto.

A novela “Pela noite” é construída com várias elipses. A própria *performance* de Pérsio dificulta as digressões do narrador, que por vezes perde o fio narrativo do enredo pela onipresença do personagem. Por isso, há na narrativa um jogo de espelhamentos: o narrador ora se espelha em Pérsio, ora em Santiago, e os dois representam formas espelhadas em contraste um com o outro; enquanto o primeiro representa a instabilidade, a fantasia e o excesso, o segundo diverge frontalmente e se mostra equilibrado, prudente, constante e moderado.

A maneira pela qual a AIDS se manifesta em “Pela noite”, mesmo parecendo se configurar acanhada, serve para mostrar que já se desenhava, nos primeiros anos da década de 80, formas de se abordar a temática na literatura brasileira. Inicialmente com contornos distantes das representações nos corpos, a doença aparecia literariamente restrita apenas aos discursos dos personagens. Com o aumento do número de vítimas e com o alcance mais próximo – acometendo pessoas do convívio íntimo –, fez-se necessário que sua abordagem literária também mudasse. Se Pérsio via a AIDS como uma sombra distante, um medo entre tantos outros, as produções subsequentes mostravam personagens atingidos diretamente pelo HIV.

Acompanhando a tendência da doença “real”, a representação literária construída por Abreu caminhava para a proximidade incontestante do problema. A distância entre os sujeitos e a AIDS diminuiu com o passar do tempo. A cidade,

então, já tão cheia de problemas e utopias esfaceladas, teve de encarar uma epidemia sem precedentes. As marcas da doença ficaram então fixadas, principalmente, nos corpos dos sujeitos e nas “máscaras” das metrópoles.

3.2 O CORPO E A AIDS

Começemos com uma imagem que tem assombrado nossa imaginação na última década: os olhos afundados, os corpos macilentos, a coragem aparentemente arruinada das pessoas com AIDS. (WEEKS, 2003, p.37).

Jeffrey Weeks (2003), em “O corpo e a sexualidade”, inicia seu texto evocando uma imagem cara para as discussões que envolvem o tema do HIV/AIDS: a deterioração corporal do sujeito doente. A descrição física à qual Weeks recorre, construída nos primeiros anos da emergência da doença, ficou cristalizada (se ainda não permanece) durante muito tempo no imaginário que se edifica diante da epidemia. Quando se busca mentalmente, por exemplo, uma imagem representativa do tema é o corpo de Cazuza (o que agoniza em praça pública, segundo a capa da Revista *Veja*, de abril de 1989) e não o de Herbert Daniel (o “gordinho e bochechudo”²⁴ ativista) que vem à mente. Outros exemplos dessa natureza poderiam ser lançados facilmente, mas não é o caso. Eles somente reforçariam o caráter de construção do que seria a descrição física de alguém portador da AIDS, principalmente nas duas últimas décadas do século XX.

Mesmo sendo uma imagem construída (principalmente pelos meios de comunicação) e que não retrata a totalidade de descrições possíveis para um sujeito com AIDS, as representações de corpos doentes, frágeis, agonizantes, magros, pálidos ganharam sobrevida também nas narrativas que abordavam a epidemia. A maioria dos autores, inclusive os que buscavam formas e imagens diferentes das que eram difundidas até então, usaram representações muito próximas das que foram construídas pela mídia no período de emergência da AIDS.

Nas narrativas de Caio Fernando Abreu, essas imagens são bastante exploradas. Na maioria dos contos em que o tema da doença aparece e nos quais os protagonistas são figuras masculinas, é comum que corpos magros demais,

²⁴ Segundo palavras de Bessa (2002, p. 70).

frágeis, pálidos, fisicamente deteriorados sejam representados. Em contos como “Linda: uma história horrível”, “O rapaz mais triste do mundo”, “Depois de agosto” entre outros, os personagens apresentam características corporais semelhantes às citadas acima.

O inventário das imagens dos doentes de AIDS nas narrativas de Abreu é formado, quase exclusivamente, de “corpos-mensagem”. Para Maria Rita Kehl (2002, p.2), esses são tipos de corporalidades que “falam pelos sujeitos”. Para buscar essa aproximação entre os corpos sobre os quais fala a psicanalista (aqueles que trabalham a forma física em busca de exposição vazia) e a respeito dos quais se tenta aqui uma problematização, foi preciso uma distensão dos sentidos trabalhados por ela, mesmo correndo o risco de não se ter com isso o mais objetivo dos exemplos.

O que aproxima a ideia dos corpos indicados por Kehl e os personagens de Abreu é a limitada possibilidade de voz de que eles dispõem. A mensagem está inscrita nos corpos, na maioria das vezes, à revelia do interesse dos sujeitos. Nos exemplos apresentados pela psicanalista, a mensagem passada pela estrutura física é vazia, há, apenas, a busca de atenção pela atenção. Por sua vez, os corpos dos doentes transmitem mais mensagens do que eles poderiam desejar. Como pode ser visto no conto “O destino desfolhou” (2010 e), de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a personagem Beatriz, portadora de uma misteriosa doença, tem sua identidade, quase sempre, marcada pela indicação da falta de saúde. No corpo da garota as mensagens se inscrevem: “Olha bem para o pescoço dela. Tem uns caroços aqui, assim, inchados. Aquilo é a doença” (ABREU, 2010 e, p. 27).

Um corpo com as marcas da AIDS lança mais mensagens do que a doença poderia disponibilizar, se sua problemática estivesse circunscrita apenas ao campo biomédico. Porém, as marcas inauguram nos sujeitos uma nova identidade que, para Bessa (2002, p.92-93), foi corporificada “na imagem de pessoa com AIDS divulgada pela mídia”, na qual “a morte estava sempre presente” (ABREU, 2002 d, p. 222).

A noção de “corpo-mensagem” foi empregada neste trabalho para que se possa pensar sobre os personagens das narrativas de Caio Fernando Abreu e a pouca referência que o autor faz à AIDS. São esses corpos “que falam pelos sujeitos”, assim como outros elementos narrativos (a linguagem, os ambientes, as condições de produção, etc.), que possibilitam uma leitura da obra do autor gaúcho

nos limites aqui propostos. Na falta de uma construção narrativa menos elíptica em relação ao tema da doença, os sintomas e aspectos físicos apresentados pelos personagens é que melhor evidenciam as abordagens de questões referentes à epidemia da doença causada pelo HIV, mesmo sendo esses sintomas e sinais físicos construções que não representam grande parte da atuação da AIDS no corpo do sujeito.

É preciso, neste momento, buscar uma distinção entre os conceitos de corpo e organismo. Sendo a AIDS problema que não se limita a questões inerentes somente ao campo biomédico, não se pode crer na ideia de que ela diga respeito apenas ao organismo, que “é de ordem estritamente biológica” (BIRMAN, 2003, p. 58). Ao “escapar” das discussões da área da biologia e afetar outros campos, como a antropologia, a sociologia e a psicanálise, por exemplo, a doença se coloca como algo que afeta diversas instituições, grupos, áreas de pesquisa e discursos, por isso ela é posta como uma questão interdisciplinar, assim como os estudos e teorias sobre o corpo.

Para Birman (2003, p. 58), o corpo “é da ordem sexual e pulsional”, portanto não pode ser examinado apenas pelo critério biológico, pois apresenta questões que perpassam os debates sobre sexualidade e comportamento, por isso sua utilidade na discussão dos sinais que a AIDS deixa em sua superfície. É preciso pensar também que o corpo *per se* já é eivado de significados, para Birman (2003, p. 58) “Ele remete à ideia de *carne*, a que se liga uma longa tradição mítica e religiosa”.

Atentar para o que expressa o corpo é uma das principais formas de sistematizar a presença da AIDS na literatura de Caio Fernando Abreu. A ausência de referências diretas à doença nas suas narrativas possibilita a “leitura” dos sintomas que os personagens apresentam como principal indicio da epidemia. Na maioria das produções que fazem parte do *corpus* deste trabalho, é a partir desse tipo de manobra interpretativa que a temática é discutida.

Na análise de “Linda: uma história horrível”, por exemplo, somente é possível perceber a presença da AIDS através da “construção do diagnóstico” da doença. Nesse conto, da antologia *Os dragões não conhecem o paraíso* (2010 c), são as marcas que estão inscritas na “pele” do protagonista e no ambiente em que as ações acontecem que apontam para a epidemia.

Na narrativa, o personagem (que não possui nome) retorna à cidade natal para fazer uma espécie de revelação à mãe. Durante a conversa, aparentemente pouco

amistosa, ele parece perder a coragem e acaba por não contar sobre o motivo do seu retorno inesperado. O motivo que o faz voltar à pequena cidade do interior está relacionado à doença que ele apresenta. Essa inferência se torna possível ao analisar a imagem corporal manifesta pelo protagonista. É através da construção do “diagnóstico” amparado pelos sintomas observados que a presença da AIDS é constatada.

Os primeiros e mais aparentes sinais da condição física do personagem são observados por sua mãe. A magreza excessiva é o que primeiro chama a atenção, “Tu está mais magro [...]. Muito mais magro” (ABREU, 2010 c, p.15). A perda de cabelo do filho também não passa despercebida pela mulher, que afirma “Perdeu cabelo, meu filho” (ABREU, 2010 c, p.15). Ela ainda comenta sobre mais um sintoma e, em forma de questionamento, dispara: “E essa tosse de cachorro?” (ABREU, 2010 c, p.15). A evidência maior da doença do protagonista ocorre, no entanto, ao final do conto, quando sozinho na sala daquela casa que remete às suas origens, ele vaga pelo ambiente noturno: “Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada — agora, que cor? —, espalhadas embaixo dos pêlos do peito” (ABREU, 2010 c, p. 20). As “manchas púrpura”, às quais o narrador se refere, indicam o sarcoma de Kaposi, uma espécie de lesão cancerígena de pele que, em indivíduos jovens, está quase sempre associada à AIDS. Este último indício confirma um diagnóstico que vai aos poucos sendo construído durante a narrativa.

Apesar de ser com a revelação das “manchas púrpura” que a presença da doença é confirmada em definitivo, esse não é um sintoma tão aparente. O sarcoma normalmente apresenta-se em partes do corpo que não ficam tão expostas, como nas costas e na região abdominal. Dentre os sintomas que são mais recorrentes em portadores de AIDS, a magreza é que se torna mais facilmente observável, o que primeiro chama a atenção para a existência da doença.

Em “O rapaz mais triste do mundo”, também de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2010 f), o narrador não se furta em evidenciar insistentemente a magreza dos personagens. Por quase uma dúzia de vezes, ele repete que os dois personagens do conto são magros e/ou curvos de tão magros. Essa insistência, assim como referências ao ambiente maldito em que a narrativa se desenvolve, o tom de falta de perspectiva e o delineamento da impossibilidade de contato físico (afetivo/sexual), entre outros indícios, corroboram para uma leitura do conto pela

ótica da escrita da AIDS.

Em “Metâmeros – II. Sobre o vulcão”, conto de *Ovelhas negras* (2002 d), a magreza se agudiza e ganha um caráter tão radical que o narrador/personagem passa a pesar apenas quarenta quilos. Isso faz com que ele tenha sua estrutura física transformada em um “corpo quase de criança onde, do antigo, restavam apenas os enormes olhos verdes” (ABREU, 2002 d, p. 223).

José Trasferetti (2008, p.126) observa que “[a] cultura constrói corpos segundo suas regras de mercado e de religião e os transforma em ícones de saúde e retórica moral”. As representações dos personagens citados apontam, então, para a perda de valor social que eles sofrem. Acrescidos de outras formas de estigmatização, como sua orientação sexual, esses sujeitos passam a carregar a imagem de doentes de AIDS, o que significava (por vezes, ainda significa) deixar de ser ícone tanto de saúde quanto de retórica moral, além de ter um “encontro inevitável com a morte” (ABREU, 2010 b, p. 115).

O deslocamento dos corpos desses sujeitos para longe de uma performatividade erótica, abrindo espaço para a associação mais congruente com a morte e com a não realização do contato carnal, está alicerçada na lógica social que “valoriza em demasia o corpo sadio” (TRASFERETTI, 2008, p. 127). O doente passa a não se inscrever mais no universo dos desejos sexuais em consequência de ter seu “potencial performático” limitado.

Com o potencial performático reduzido, seja pela AIDS ou pelo pânico social que ela provocou, muitos dos personagens de Caio Fernando Abreu se viram desencorajados ao contato íntimo com outros sujeitos. O medo de se tornar “um corpo reduzido, sem autonomia para atuar no mundo da maneira que lhe convém” (FERNANDES, 2016, p. 116), faz com que muitos sujeitos se furem às intimidades.

Para Bessa (2002, p. 125), em “O rapaz mais triste do mundo”, assim como em outros contos de Abreu, os personagens vivem dilemas parecidos, quase sempre é a mesma variação sobre a “impossibilidade do toque”. Ainda para o pesquisador, esses sujeitos têm suas existências marcadas pela “proibição ao corpo alheio”, e com isso as ilusões amorosas são quase sempre soterradas, ou, na melhor das hipóteses, sublimadas.

Essa conjuntura assume posição radical em narrativas como “Depois de agosto”. O narrador desse conto de *Ovelhas negras* compara os personagens com

AIDS a portadores de lepra²⁵ (hanseníase) e sarna (ou escabiose), enfermidades que também Incorporam sentidos que ultrapassam o campo biomédico. A menção a essas doenças reforça a interdição do toque: “Pois se desde agosto tornar-se o tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi” (ABREU, 2002 b, p. 229).

É a partir também da impossibilidade de proximidade erótico/afetiva que a narrativa “Anotações sobre um amor urbano”, de *Ovelhas negras*, pode ser lida. “Informe e inacabado”, como é considerado pelo autor, o conto fragmentado lembra anotações em diários que se apresentam de forma pouco articuladas. Nele, o narrador-personagem reforça o medo do contato físico nos tempos de uma doença ainda misteriosa. A mudança no panorama das relações afetivas faz com que estas sejam questionadas: “Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.)” (ABREU, 2002 a, p.188).

No conto “Dama da noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a personagem, que dá título à narrativa, também aponta para o contexto de pânico sobre o qual as aproximações eróticas estão condicionadas: “Deu a bundinha, comeu um cuzinho, pronto: paranoia total” (ABREU, 2010 b, p. 113). Mesmo os contatos físicos menos ameaçadores para a transmissão do vírus causam terror, “Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. [...] Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão” (ABREU, 2010 b, p.113). Esse medo se aprofunda ainda mais com o aparecimento de possíveis sintomas da doença: “Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder [...]. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados” (ABREU, 2010 b, p. 113).

Narrando o encontro entre a protagonista e o personagem denominado de *boy*, em um bar localizado em uma metrópole, o conto “Dama da noite” reflete sobre a solidão e a busca do amor diante do contexto de individualismo e pânico social que vivem as grandes cidades. A narrativa apresenta-se como uma espécie de monólogo. Mesmo tendo dois personagens que “conversam”, somente uma das vozes é “ouvida”. O *boy* funciona apenas como ouvinte das queixas da Dama da noite. Ela se ressentida de ter sido excluída dos grupos de que outrora participava. Ao não ser mais convidada para fazer parte da “roda” (talvez por já não ser tão jovem

²⁵ É preciso salientar que a lepra é considerada uma praga pelo texto bíblico, assim como a AIDS o foi pela mídia.

quanto os outros participantes, talvez pela possibilidade de estar com AIDS), ela se dá conta da busca desenfreada por prazeres fugidios, prática que sempre dominou sua vida e da qual deseja se afastar pelo anseio do encontro do verdadeiro amor.

O interlocutor, ouvinte do “monólogo” proferido pela Dama da noite, é lido por ela. Ele parece ter inscrito na cara a interdição à qual está submetido por pavor à doença. A protagonista, então, passa a ser mais incisiva em relação às formas de contiguidade de que seu ouvinte abriu mão pela imposição dos tempos de pânico:

Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm na virilha quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. (ABREU, 2010 b, p. 114).

Sobre essa interdição do Outro, a Dama da noite é categórica: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro” (ABREU, 2010 b, p.114). A frase destina-se ao *boy* com quem ela desabafa e reflete o momento seguinte à emergência da AIDS. O discurso busca consumir o sentido de perda que se reflete nos personagens das narrativas de Caio Fernando Abreu, marca a desilusão sofrida pelos sujeitos que acreditaram que os movimentos de liberdade sexual se iriam fortalecer, trazendo mais aceitação para grupos historicamente marginalizados. A estranha figura do conto homônimo parece servir de arauto portador de notícias ruins, ela “contamina” a narrativa de pessimismo.

As marcas que a doença inscreve – e fazem com que se cole definitivamente, neles a imagem de “corpos proibidos” – surgem nas narrativas observadas, de formas variadas. Além da transformação corporal através da magreza, examinada anteriormente, é possível perceber a doença a partir da sugestão de outros sinais, como o aparecimento do sarcoma de Kaposi, que costuma se manifestar na forma de lesões arroxeadas na superfície da pele.

As referências a essa marca aparecem em pelo menos mais dois contos do autor gaúcho, além de “Linda: uma história horrível”, como indicado anteriormente. Em “Metâmeros – II: Sobre o vulcão”, o narrador vê sua imagem se transformar a partir da presença de “nódulos púrpuras espalhados pelo novo corpo” (ABREU, 2002 d, p.222-223). Aqui, o aparecimento da lesão aponta para, junto com outras inscrições, uma mudança de identidade do sujeito a partir da evidência da AIDS.

Já em “À beira do mar aberto”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o sarcoma aponta também para a interdição do corpo do outro: “[...] cresça feito célula cancerosa para quem sabe explodir em feridas visíveis indisfarçáveis, flores de um louco vermelho na superfície da pele que recusamos tocar por nojo ou covardia [...]” (ABREU, 2010 a, p.42). A impossibilidade de esconder as lesões limita o potencial erótico do sujeito, incapacitando-o para o afeto.

Outro sintoma recorrente em parte dos indivíduos com AIDS, o aparecimento de inflamação nos nódulos linfáticos, mais comumente conhecido como gânglios linfáticos ou ínguas, também se apresenta, reiteradamente, em várias das narrativas de Caio Fernando Abreu. A inflamação, um dos principais sinais da doença, aparece localizada principalmente no pescoço, axilas e virilhas. Por isso, a investigação dessas partes do corpo feitas pelas personagens pode indicar tanto desconfiança da infecção como a certeza sobre ela.

Em “Linda: uma história horrível”, os gânglios aparecem através de uma construção metafórica que os associa a uma “semente” localizada no pescoço do protagonista: “Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassse uma semente no escuro” (ABREU, 2010 c, p.20). A confirmação da presença do nódulo inflamado, depois de um *checklist* (a observação da magreza e da perda de cabelo, o sarcoma de Kaposi, entre outros indicativos) feito pelo personagem no próprio corpo, soma-se a outros sintomas para a possibilidade de construção do “diagnóstico” para a infecção.

No conto “Anotações sobre um amor urbano”, os gânglios indicam a manifestação de um revés, um problema que paralisa o personagem, deixando-o atônito diante da circunstância da doença que representa a condenação ao fim próximo. De forma dúbia, em uma narrativa que se constrói “meio sem jeito”, não se tem a certeza se a voz (narrador) que conduz a história busca, na própria virilha e pescoço, ou se no corpo do outro, os sinais da doença que teme: “apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios” (ABREU, 2002 a, p. 192).

Indicando também a iminência do fim da vida, os gânglios, junto a outros sintomas, aparecem na protagonista de “Noites de Santa Tereza”, conto do livro *Ovelhas negras*: “Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas franquezas, sapinhos na boca toda, será? [...]. Não duro muito, acho” (ABREU, 2002 e, p. 152-153). Mais

uma vez, é depois de feito o *checklist* que se estabelece o “diagnóstico” para a doença mortal, após a conferência dos sinais no corpo é que se crê na proximidade da morte.

Nesse conto, a protagonista se expõe a infecções pelo comportamento de risco que assume. Ela se lança a uma movimentada vida sexual em que não busca nada além do prazer erótico, ou seja, na maioria das vezes com qualquer homem. São desconhecidos, que encontra na rua ao acaso, outras vezes sujeitos que cruzam com ela durante o desempenho de suas funções profissionais: “acaricio culhões de estivadores pelos cais, mas acordo às quatro da manhã para chupar outra vez o guarda noturno, depois às seis me faço enrabar em pé pelo negrão jardineiro” (ABREU, 2002 e, p. 151).

O comportamento luxurioso da narradora-personagem é marcado pela quase total falta de critérios nas escolhas dos parceiros. Sujeitos de todos os lugares que ela frequenta estão no seu alvo: “compro rosas na feira onde não há um que eu não tenha, sabes?” (ABREU, 2002 e, p. 151). A marca da conduta de risco da protagonista da narrativa também pode ser visualizada pela ausência do uso de preservativo durante os inúmeros encontros sexuais de que participa: “grito rindo arreganhada enquanto molho lençóis e mordo fronhas e teu leite grosso escapa de dentro de mim para melar coxas e pentelhos” (ABREU, 2002 e, p. 150).

Em “Os sapatinhos vermelhos”, conto do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, a protagonista se lança, também, a uma agitada vida sexual, porém isso somente acontece após a mudança operada na personalidade dela ao fazer uso dos sapatos “mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos -, com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo” (ABREU, 2010 g, p. 85). Adelina, uma recatada “mulher sozinha com quase quarenta anos”, transforma-se, então, em Gilda (ou qualquer outro nome que ela queira usar), uma sedutora e insaciável mulher que vaga pela noite da cidade em busca de encontros com homens desconhecidos que frequentam os mesmos locais que ela.

Nessa releitura da fábula homônima de Hans Christian Andersen, assim como na versão original, os sapatos vermelhos são responsáveis por operar na protagonista uma mudança no seu comportamento. Se na história do escritor dinamarquês, ao usar o calçado, Karen, a protagonista, se via presa numa espécie de maldição que a fazia dançar sem descanso por todos os lugares, desafiando com isso os limites comportamentais da sociedade em que vivia, na narrativa de Caio

Fernando Abreu, o uso dos sapatos transformava Adelina, pacata mulher, simples e submissa ao amante casado, em uma *femme fatale* disposta a desafiar as normas sociais que colocam a mulher na posição de objeto sexual. Ao se tornar sujeito da sua sexualidade, através de um ritual que a transforma em Gilda, a personagem testa os limites da moral sexual que vigora em vários segmentos da sociedade, principalmente os mais tradicionais, e se lança em relações sexuais com múltiplos homens dos quais não sabe, ou não lembra, sequer seus nomes.

Assim como Karen sofre a punição pelo comportamento que assume (calçar os sapatos “proibidos”) e tem os pés decepados pelo carrasco da aldeia, Adelina se expõe à “maldição” ao fazer uso do calçado. O comportamento de risco da personagem acaba por levá-la a sofrer consequências, como uma possível infecção por HIV, além de fazê-la sofrer na pele os efeitos do uso dos sapatos: “Na carne dos tornozelos inchados, as pulseiras tinham deixado lanhos fundos. Havia ferimentos espalhados sobre os dedos” (ABREU, 2010 g, p. 94).

O calçado representa, simultaneamente, a liberdade e a prisão das personagens femininas. Se ao ir à missa usando os sapatos, Karen causa repercussão entre os moradores do vilarejo em que mora e se regozija pela atenção que desperta, Adelina, por sua vez, ao usá-los, busca exercer sua prerrogativa sexual, mesmo que através de comportamentos pouco aceitos pela moral da maioria das sociedades ocidentais:

Ambas as personagens expõem sua verdadeira persona quando calçam os sapatinhos, e ambas estão ligadas ao conceito cristão de pecado. Karen peca por orgulho, enquanto Adelina peca por luxúria; ambos considerados pecados capitais pela igreja e ambos representados pela cor vermelha. (TORRES, 2009, p. 2).

Ao mesmo tempo que libertam desejos alimentados há tempos, os sapatos vermelhos aprisionam as personagens. Karen é condenada a dançar sem descanso de porta em porta para que todos vejam ao que levam o orgulho e a vaidade. Adelina/Gilda, por seu turno, está atada ao desejo incontrolável de sair à noite em busca de sexo. Rodolfo Luiz Brito Torres (2009, p.2) assim analisa: “Como no conto de Andersen os sapatos inicialmente assumem um caráter de elemento libertador para, mais tarde, assumir sua função punitiva”. Esse caráter de maldição ao qual a protagonista da fábula de Andersen está submetida é referenciado em “Pela noite”. Durante um diálogo, Pérsio faz uma analogia em que aproxima o contato sexual

entre dois homens e o infortúnio de Karen, como se os dois fossem uma espécie de prisão, de maldição. Para ele, é preciso abdicar da realização do desejo sexual e da liberdade em troca de uma vida ascética, normativa: "Pois parece assim. Uma maldição. Para sempre. Só acaba quando amputam os pés da moça. Quando você perde um pedaço. Quando você se anula. Quando você *renuncia* e nunca mais trepa. Em nome da higiene, em nome da" (ABREU, 1996, p.112).

O conto "Os sapatinhos vermelhos", para Ellen Mariany da Silva Dias (2006, p. 112), "dramatiza uma situação cuja personagem experimenta viver uma existência limitada ao núcleo autodevorador do desejo: busca-satisfação-busca". Nesse modelo, não há satisfação plena, sempre haverá o sentimento de incompletude do sujeito diante das realizações momentâneas, o que pode ser considerado como uma relação autodestrutiva, em que o prazer nunca será efetivamente alcançado na sua plenitude. A satisfação momentânea representa, nesse caso, "risco de vida", como diz a música de Cazuza. O perigo, além da AIDS, pode estar na violência urbana e na frustração de buscar algo que está na esfera do inalcançável.

A vontade de fazer uso do calçado sempre é acompanhada de um "leve estremecimento" e da tentativa de "não ceder". A culpa, porém, sempre se deixava vencer pelo desejo obsessivo, o que faz com que a personagem continue sua busca por "sexo e [...] prazer livres das amarras morais e institucionais" (DIAS, 2006, p. 110). A punição, desse modo, revela-se duplamente na carne da personagem, primeiro pelos ferimentos ocasionados pelo uso dos calçados, depois pelos sinais manifestos pela doença em seu corpo.

A insubmissão da protagonista de "Os sapatinhos vermelhos" diante da interdição ao contato com o corpo do outro a expõe à maldição que representava a AIDS nos primeiros anos da sua emergência. Como sintetiza Bessa (2002, p. 122), "aquele que ousa desafiar a proibição da procura do amor no corpo alheio é punitivamente castigado". A doença seria então esse castigo, o flagelo para punir essa mulher considerada lasciva por buscar formas de satisfação sexual que são pouco aceitas na sociedade.

Os indícios do aparecimento da AIDS na personagem estão relacionados à manifestação de "varizes [que] começaram a engrossar, escalando as coxas" (ABREU, 2010 g, p. 95), além da inflamação dos gânglios linfáticos localizados na região da virilha, alterações percebidas pelo exame médico. O conto é finalizado com uma frase inacabada, na qual o médico, após o exame em que percebe o

aumento no tamanho dos gânglios, avisa algo à personagem: “[...] e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (ABREU, 2010 g, p. 95). A informação que ele revela não é dita, sendo possível inferir que se trata do diagnóstico de AIDS tanto pelos sintomas apresentados quanto pelo comportamento da protagonista da narrativa.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* (2012), também há a possibilidade de se fazer uma leitura a partir da escrita da AIDS, principalmente pelas indicações feitas a partir da sintomatologia dos personagens. Neste romance, lançado no ano de 1990, as referências à doença são mais perceptíveis principalmente pelos sinais indicados no corpo dos personagens que trafegam pela narrativa: a magreza, a palidez e os gânglios são os principais sintomas apresentados.

A narrativa é conduzida em primeira pessoa, por um narrador que também é protagonista. Sem nome (apesar de todos os outros personagens o terem), ele se apresenta fragmentado, sedento por se recompor depois que viveu a solidão e, principalmente, o apagamento da identidade, processo destrutivo que se agrava com o abandono do amante. Trata-se de uma manobra comum na produção de Abreu – a omissão ou troca dos nomes dos principais personagens de várias narrativas. Esse jogo aponta, entre outros aspectos, para o apagamento da individualidade desses sujeitos diante da condição de massa humana, aspecto com que se apresenta a população das grandes cidades. Há, também, o sentido de perda de identidade, estágio a que são remetidos pacientes de AIDS, sem se perder de vista os processos de descontinuidade da relação com que costumam se apresentar os vínculos amorosos.

Como se a separação fizesse com que o personagem perdesse sua essência, visto que era a presença do outro a única coisa que fazia sentido na própria existência. Daí, não identificação nominal e ausência do instituto civil da identificação como cidadão e sujeito:

Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais.

Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro.

Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse. (ABREU, 2012, p.130-131).

A perspectiva construída pelo narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce*

Veiga? é vista por Dias (2006, 124) como mecanismo “a partir da qual [ele] dá sentido a si, à sua história e ao modo como percebe o mundo à sua volta”. O enredo se desenvolve, então, pela percepção única do personagem, pelo que o atravessa nos universos experimentados. O ritmo, as imagens, a linguagem, as descrições dos personagens, enfim, tudo em *Onde andaré Dulce Veiga?* é mediado por uma instância narrativa que está no centro da história. Portanto, ele carrega representações do próprio imaginário para as construções de si e do outro. A visão de mundo, os preconceitos, os desejos, os afetos, as sensibilidades, a postura ética, enfim, a forma de ser do narrador atravessa todo o texto.

O narrador desse “romance b” de Caio Fernando Abreu, assim como outros personagens, é oriundo da cidade de Passo da Guanxuma. Vive em um pequeno apartamento na Cidade de São Paulo e trabalha como jornalista. Ele se lança em uma busca para tentar descobrir onde se encontra a cantora Dulce Veiga, ícone da música na era do rádio, desaparecida há vinte anos. Na procura pela musa, que representa para ele também a investigação da própria vida pregressa, acaba por se encontrar com figuras que habitaram o seu passado.

A narrativa se apresenta como um romance policial, com o subtítulo “um romance B”. Como na maioria das narrativas do gênero *thriller*, há personagens que são seguidos, pistas lançadas, o submundo da vida noturna da metrópole, descobertas chocantes, além de revelações surpreendentes. Para Bessa (2002, p. 126): “Sob a aparente história policial e de suspense [...] há inúmeros universos diminutos e diversas pequenas histórias que se unem, afastam-se, superpõem-se e, às vezes, nem se encontram”. Exemplos disso são as histórias pouco exploradas de Saul, de Pedro, ou da própria Dulce Veiga. Os três têm importância central nas mudanças pelas quais o protagonista passa, porém são apresentados de forma acanhada, pouco trabalhados na história.

A comprovação de que um dos temas centrais do romance é a AIDS, aparece na primeira página do texto com a indicação de um possível sinal da doença do protagonista. Ao inventariar as partes do corpo, examinando o que ainda funciona, ele não deixa de tocar o pescoço, como em busca de algum indicativo de saúde ou moléstia. Como sabido, o toque no pescoço simboliza, no contexto da narrativa, a procura ou constatação do aparecimento de inflamação dos gânglios linfáticos localizados nesta parte do corpo:

Embora a miopia ficasse cada vez mais aguda e os joelhos tremessem com frequência, não sabia se fome crônica ou pura tristeza, meus olhos e pernas ainda funcionavam razoavelmente. Outros órgãos, verdade, bem menos.

Toquei o pescoço. E o cérebro, por exemplo. (ABREU, 2012, p.19).

A inferência que leva a indicar a AIDS como tema central da narrativa é reforçada pela insistência do protagonista na busca de gânglios no pescoço, assim como pela sua preocupação com a possibilidade de infecção por doenças oportunistas. Exemplo disso é o trecho em que ele, ao se ter exposto a uma forte chuva durante ida ao centro da cidade, preocupa-se de forma incomum com a *chance* de contrair um resfriado.

Minha roupa estava encharcada, vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, na virilha. Procurei abrigo embaixo de uma árvore, sentei no chão, abracei os joelhos. (ABREU, 2012, p. 41).

Novamente os “sinais malditos” serão evidenciados ao longo do romance, desta vez eles vêm acompanhados de outro indicativo também comum nos personagens com AIDS das narrativas de Caio Fernando Abreu, a magreza: “você anda muito magro, meu filho” (ABREU, 2012, p. 51). A observação lançada por Jandira, sua vizinha, faz com que o narrador, ao entrar em casa e se livrar da roupa molhada pela chuva, investigue o próprio corpo em busca de outros sintomas da doença: “Toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos” (ABREU, 2012, p. 51).

Além do narrador-protagonista, a personagem Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga, também apresenta sintomas de que está contaminada pelo HIV, ademais ela verbaliza que desconfia que tenha a doença: “Ícaro morreu de AIDS e eu acho que estou doente também” (ABREU, 2012, p. 187). A cantora, líder da banda de *Rock Vaginas Dentadas*, tem, como principal indicativo da manifestação da infecção no corpo, o aparecimento de inflamação nos gânglios.

[...] entortou de leve a cabeça, depois levou uma das mãos até o pescoço e começou a acariciá-lo com as pontas dos dedos [...]. Longe, ela continuava a acariciar o pescoço. Às vezes apertava suavemente, parecia apalpar alguma coisa. Redonda, pequena, imperceptível. (ABREU, 2012, p. 185).

Após estabelecer uma relação mínima de confiança com o narrador e de se identificar com aspectos de sua personalidade, Márcia resolve lhe mostrar os sinais que tem no corpo. Nesse momento, há uma relação de espelhamento. Ele localiza na jovem cantora sinais semelhantes aos que apresenta.

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. (ABREU, 2012, p. 186).

Depois de tocar o corpo de Márcia e sentir os sinais da doença, o protagonista volta a se investigar a fim de saber se os sinais que ele possui ainda estão no seu corpo: “toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia” (ABREU, 2012, p. 188).

Os sintomas apresentados tanto pelo narrador quanto por Márcia, apesar de indicarem a presença da AIDS, acabam por levá-los a não buscar atendimento médico, visto que têm medo do resultado da investigação que o agente de saúde fará. Enquanto a cantora afirma que tem “medo de procurar um médico, fazer o teste” (ABREU, 2012, p.186); o narrador confessa: “sem me atrever a procurar um médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo inteiro em busca dos sinais amaldiçoados, suores noturnos, manchas na pele [...]” (ABREU, 2012, p. 188).

Outra coincidência entre as trajetórias dos protagonistas do romance de Caio Fernando Abreu reside no fato de que os dois foram supostamente contaminados por ex-companheiros. Eles se expuseram à AIDS por não se negarem ao contato com o corpo alheio. A personagem Márcia se expõe duplamente ao risco, além da proximidade sexual com o namorado, ela também fazia uso de heroína na forma injetável, compartilhando com o namorado as seringas com a droga, “Um dia [Márcia] largou os estudos e fugiu para Nova York com Ícaro. Caíram de boca na heroína” (ABREU, 2012, p. 106); o narrador, por sua vez, mantinha relações sexuais

desprotegidas, ou seja, sem o uso de preservativo, com o misterioso namorado, chamado Pedro: “Passamos dias assim, Pedro e eu, um dentro do outro. O cheiro, os líquidos, os ruídos das vísceras. O que era de quem, dentro e fora, nós não sabíamos mais” (ABREU, 2012, p. 130).

O narrador de *Onde Andará Dulce Veiga?* assim como Márcia apresentam-se como sujeitos errantes, são nômades²⁶ que vagueiam pelo espaço urbano. Configuram-se como sujeitos contemporâneos, fragmentados, desgarrados, perdidos na multidão e diante de um tempo-espaço marcado pelo caos. Eles fazem parte de “um conjunto de indivíduos atormentados pelo vazio e pela falta de sentido, quase sempre fechados em si mesmos” (LIMA; GERMANO, 2008, p. 347). Não somente os citados, mas os personagens de Caio Fernando Abreu, na sua maioria, são identificados por essa característica de vagar pela metrópole sem destino, sem perspectiva.

Eles sofrem uma espécie de perda do “sentido de si”, que Stuart Hall (2001, p. 9) caracteriza como certa “transformação das identidades pessoais”. Há o deslocamento da identidade una, centrada e essencial, para outra – fragmentada, mutável e sempre em construção. Nas narrativas de Abreu, os personagens que vivem na cidade de Passo da Guanxuma podem ser enquadrados como sujeitos dotados de aspectos que os aproximariam de sujeitos tidos como modernos, em termos de adotarem comportamentais identificados com valores das pequenas comunidades em que as relações grupais, pautadas pela coercitividade social, princípios facilitados pelo não anonimato e pela não impessoalidade da vida em pequenas cidades. A migração para os grandes centros tendem a colocar esses sujeitos em contato com práticas, valores e comportamentos próprios dos grandes aglomerados urbanos da contemporaneidade. Eles passam a viver as experiências do anonimato, das práticas cotidianas, que costumam desencadear processos de esfacelamento da identidade, como também se veem expostos à condição de ser apenas mais um na multidão.

Hall aprofunda ainda esse pensamento e afirma que esses sujeitos da contemporaneidade passam por um duplo deslocamento: “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2001, p.9). Os protagonistas de *Onde andará Dulce Veiga?* – Pérsio,

²⁶ Termo tomado de empréstimo do texto de Lima e Germano (2008)

Santiago, Dama da Noite, Adelina, entre outros – são personagens que se enquadram na descrição acima. Suas buscas por saberem quem são, a forma de testar os limites da sociedade em que vivem, a nomadização urbana a que estão submetidos e a crise eterna que os acompanha são os indicativos desse enquadramento.

Personagens de duas narrativas em especial são exemplos mais evidentes dessa característica social a qual Hall faz referência. Entre não poder voltar à sua cidade de origem e perceber que não está trilhando caminhos diante da metrópole em que vive, o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” (2010 i) perde a cada dia suas bases de sustentação. Ele não lida bem com a própria orientação sexual (o que pode ter ocasionado o assassinato de Dudu), nem um trabalho minimamente estável, nem sabe por quais projetos exatamente sua vida é direcionada, também não se encaixa em grupos e parece não possuir amigos. Entre tantas possibilidades, não faz escolhas, vive como se não pertencesse a lugar algum e não soubesse quem é. Não apresenta nome próprio, mais um sinal da falta de identidade.

Pérsio, por seu turno, é outro personagem que serve como exemplo desse duplo deslocamento das identidades do sujeito na contemporaneidade. A iniciar pelo nome que porta, diferente da identificação com a qual foi batizado, isto é, o nome próprio, instituto civil. Ele abraça outra forma de se designar, como uma identidade momentânea: “de agora em diante eu vou me chamar Pérsio” (ABREU, 1996, p. 64). Além disso, não se identifica com elementos da comunidade gay, a todo momento tece críticas ao comportamento de sujeitos homossexuais, às suas práticas, ao vocabulário, etc.:

Veado é foda. No restaurante chegou cheio de salamaleques, porque com licença, porque não sei o quê? No gueto perdeu logo o respeito, já veio invadindo, [...] querendo saber se é caso. Pelo amor de Deus, caso, mais um pouco e ia falar em *entendido*. Que nojo. (ABREU, 1996, p. 127).

Pérsio vive a inconstância de não se fixar em uma identidade gay ao mesmo tempo em que mantém desejo sexual por outros homens. Essa dubiedade é fruto da educação pautada na moral cristã, que se contrapõe à suposta liberdade que a metrópole possibilitaria em termos da multiplicidade de relações sexuais. A errância em busca de si é outra característica desses sujeitos. Eles existem para, como num

jogo de quebra-cabeça caótico, tentar juntar os fragmentos de uma identidade esfacelada na transição para a contemporaneidade. De forma, mesmo que precária, almejam (re)aprender a “cantar”, ainda que para isso precisem voltar no tempo e no espaço à procura de uma “origem”. Por fim, vagam pela cidade carregando as marcas da maldição à qual estão condenados.

3.3 A CIDADE E A EPIDEMIA: A UM PASSO DA GUANXUMA, HÁ UMA CIDADE A NOS OLHAR

[...] são esses corpos, cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades. (DELCASTAGNÉ, 2012, p.144).

Por meus passos ligeiros,
Graffitis
Mau cheiro
Não fosse por você
Eu não notava essa cidade
(ADRIANA CALCANHOTO, 1992).

As representações do ambiente urbano nas narrativas de Caio Fernando Abreu apontam para indícios de que a AIDS não está circunscrita apenas aos limites dos discursos sobre a doença e dos corpos (aparentemente) doentes. Nos dois principais espaços recriados em suas narrativas, a metrópole e a cidade interiorana de Passo de Guanxuma, manifesta-se a existência de um vírus, que não é exatamente o HIV, mas outro que infecta os locais em que os personagens malditos²⁷ criados pelo autor trafegam. Tanto a cidade contemporânea quanto a casa deteriorada na cidadezinha do interior do conto “Linda: uma história horrível” (2010 c), por exemplo, apresentam configurações que as “diagnosticam” como portadoras de uma doença mortal, altamente destrutiva e que se espalha de forma epidêmica, assim com a AIDS.

O vírus que circula pelo ambiente urbano representado em Abreu pode ser lido de várias formas. A primeira é pela caracterização como “aids psicológica”, que, para Abreu (2006 a, p.58), é “a mais grave manifestação do vírus”, uma espécie de

²⁷ O adjetivo é usado por Caio Fernando Abreu para se referir a espaços, personagens e títulos de narrativas, por esse motivo, o uso do termo está associado à caracterização desses sujeitos.

paranoia²⁸ que se instaurou nas principais metrópoles do mundo quando da emergência da epidemia. Considerando que a cidade é preenchida pelos corpos dos sujeitos e somente assim adquire sentido, pode-se ponderar que as marcas deixadas no espaço são formas de espelhamento dos personagens que nele habitam. Outra forma possível de ler esse vírus é a partir do entendimento de que ele é uma metáfora para um contexto social marcado por inúmeras formas de violência sofridas na urbe, principalmente as relacionadas à falta de segurança pública, além da percepção das injustiças sociais históricas que não foram resolvidas com o fim da ditadura militar.

A metrópole representada nas narrativas de Abreu coincide com as descrições usadas para se referir à cidade contemporânea²⁹, espaço onde há o predomínio do caos sobre a ordem, práticas orientadas pela lógica capitalista, relações afetivas passageiras, anonimato etc. Para Lima e Germano (2008, p. 345), as principais mudanças ocorridas nas formas de percepção do tempo e do espaço aconteceram a partir da segunda metade do século XX, em especial pelas “transformações econômicas, científico-tecnológicas e culturais ocorridas em nível planetário”. O advento do capitalismo tardio e suas peculiaridades, a modernização dos meios de transporte e das telecomunicações, aliados às mudanças propostas pelos movimentos contraculturais, inauguraram novas formas de pensar e viver a experiência social nos ambientes urbanos.

Ainda para os pesquisadores, “tais mudanças são particularmente visíveis nos modos de vida das grandes cidades globalizadas, envolvendo não somente práticas, mas também ‘sensibilidades’ espaço-temporais diferenciadas” (LIMA; GERMANO, 2008, p. 345), principalmente em comparação a contextos históricos anteriores ao período indicado. Os modos de ser e as demandas dos sujeitos sofreram transformações significativas. Abandonaram-se estilos de vida baseados em tradições mais rurais para a vida na cidade surgir como principal desejo da maioria da população. O êxodo rural que se desenvolveu de forma intensa no Brasil no início da segunda metade do século XX é exemplo disso.

²⁸ Essa questão será retomada posteriormente.

²⁹ Preferiu-se, neste trabalho, passar ao largo do aprofundamento de discussões sobre pós-modernidade, supermodernidade, modernidade líquida, tardia ou termos e correntes teóricas similares. Considera-se, então, a cidade em Abreu como contemporânea, pois, segundo Agamben (2009, p. 59), a condição de ser contemporâneo diz respeito “a uma singular relação com o próprio tempo”.

Em Caio Fernando Abreu, essa migração da cidade do interior para a metrópole pode ser vista em personagens como Dulce Veiga, Pérsio, Santiago, e nos protagonistas dos contos “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Linda: uma história horrível” e do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, entre outros. A saída do Passo da Guanxuma para São Paulo ou outra cidade grande identifica-se com a ideia da identidade nômade, condição a que esses sujeitos são remetidos. Esse tráfego é motivado, principalmente, em função do desejo de afastamento da falta de liberdade experimentada no Passo.

Observa Lucrecia D’Alessio Ferrara (1990, p.3): “As transformações econômicas e sociais deixam, na cidade, marcas ou sinais que contam uma história não verbal pontilhada de imagens”. A degradação do centro, o aumento do número de ocupações desordenadas nas áreas periféricas, a consolidação dos condomínios como opção de moradia, o abandono das praças e parques, a poluição visual, a onipresença do concreto, a privatização dos espaços públicos são indicativos das mudanças operadas nos ambientes das metrópoles e remetem a circunstâncias ligadas a outras formas de pensar e ocupar a urbe.

Considerando essas imagens como “máscaras”, Ferrara (1990, p.3) ressalta que elas “têm como significado o conjunto de valores, usos, hábitos, desejos e crenças que nutriam, através do tempo, o cotidiano dos homens”. Em outras palavras, pode-se dizer que as representações que o ambiente urbano aponta são formadas pelos sentimentos e ações dos homens e mulheres nas suas relações com o social. Portanto “a imagem urbana é mediação para compreender o significado das relações sócio-culturais na cidade, sua ‘sintaxe’ apoia-se na própria urbanização, isto é, a imagem da cidade atual revela o momento que ela atravessa” (FERRARA, 1990, p.10). Por isso a recorrência de Abreu (2002, p. 188) em afirmar que “a cidade está louca”, “doente”, “podre”, além de buscar a construção de representações de espaços urbanos deteriorados, como se contaminados por algum tipo de peste.

Outro ponto que deve ser considerado diz respeito à emancipação dos sujeitos: se na cidade dita moderna, segundo Zygmunt Bauman (1998, p. 9), os indivíduos estavam submetidos à “escassez da liberdade” (vide a forma pela qual as alteridades são tratadas na cidade de Passo da Guanxuma), na contemporaneidade (e nos seus espaços de sociabilização), eles estão livres para a procura do prazer. O problema passa, então, a ser a configuração e o ritmo que as metrópoles ganham; a vida frenética, o aumento exponencial da população, o êxodo rural e a noção de

“presente perpétuo”³⁰ (em que não há passado ou futuro, tudo é tempo presente) fazem com que os sujeitos da urbe não se detenham demoradamente em quase nada, principalmente nas relações afetivas. Corroborando com a imagem dessa formatação da urbe, Ferrara (1990, p.3) mostra que o cenário da cidade identificada como urbana é marcado pelo “movimento, os adensamentos humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante”.

Na metrópole, Abreu privilegia os espaços claustrofóbicos, como o pequeno imóvel em que mora o protagonista do conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e o apartamento em que vive o narrador do romance “Onde andaré Dulce Veiga?”; os bares cheios de “canções malditas”, locais que os personagens de “Dama da noite”, “O rapaz mais triste do mundo”, “Os sapatinhos vermelhos” frequentam em busca de pessoas que possam suprir suas carências afetivas e/ou sexuais; os ambientes externos como as ruas, calçadas, parques e praças por onde perambulam vários tipos humanos; os leitos de hospital também passam a ganhar relevância na escrita de Abreu, principalmente depois que o autor incorpora o tema da AIDS a suas narrativas.

Esses personagens experimentam o modo de vida fervilhante e caótico da contemporaneidade. Como nômades urbanos, eles vagam sem destino pela cidade e pelo mundo, estabelecem moradias precárias e provisórias, com pouca identificação com seu espírito. Contos como os acima mencionados e, principalmente, a novela “Pela noite” se apresentam como, utilizando um termo pinçado do trabalho de Alessandra Leila Borges Gomes (2008, p. 119), “narrativas de errância”, exatamente por representar esse sujeito contemporâneo em trânsito e tendo que lidar com as questões fundamentais que abarcam esse contexto histórico e social.

Segundo as palavras de Lima e Germano, essas características de individualidade e liberdade fazem parte dessa nova “sensibilidade” sobre a qual se tem discutido neste trabalho. Para os autores “A errância e o amor provisório, na ficção de Caio [Fernando] Abreu, constituem alegorias dos processos de subjetivação contemporâneos, alternativas limitadas e nostálgicas num mundo sem história e sem projetos” (LIMA; GERMANO, 2008, p. 358).

³⁰ Termo aparentemente cunhado por Fredric Jameson (1985) para se referir à fragmentação do tempo no período que compreende a sociedade do consumo. É marcado pelo apagamento do passado e pela noção da inexistência de futuro.

As principais rotas de tráfego para esses personagens se inserem no universo de “não-lugares”, que, segundo conceito cunhado por Marc Augé (1994, p. 73), representa “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”. São, segundo Bauman (2001, p. 119), espaços que “desencorajam a ideia de ‘estabelecer-se’”. Os mais comuns são os hotéis, aeroportos, meios de transportes variados, hospitais, bares, pontos de trânsito, assim como as moradias provisórias. Em Abreu, e na maioria da literatura dita urbana, os sujeitos vagam e, por vezes, residem em não-lugares, buscam com isso a individualidade e o anonimato tão caros para o modo de vida na cidade.

A metrópole paulistana, com seus prédios altos e suas ruas de lojas, é o principal cenário urbano das narrativas de Caio Fernando Abreu. A partir das produções escritas no final da década de 70, a capital do Estado de São Paulo passa a ter sua representação priorizada em substituição aos enfoques voltados para o município de Porto Alegre, que apresentava importância nos primeiros textos do autor gaúcho. A maior e mais populosa cidade brasileira não é, porém, a única a aparecer nos contos do escritor, pois a capital carioca, com suas imagens que remetem ao passado (a exemplo da presença do bonde, do guarda-noturno, da feira, etc.) é o cenário onde se desenvolve a trama como a da narrativa de “Noites de Santa Tereza” (2002 e), em que ficam latentes as referências ao Rio de Janeiro da modernidade (os bairros históricos, as partes antigas da cidade) misturadas com as descrições típicas de qualquer espaço urbano contemporâneo.

Na visão de Alexandre Faria (1999, p.123), uma das principais marcas das narrativas de Caio Fernando Abreu, “é o choque do contato entre o personagem e a cidade”. Para o pesquisador, o centro urbano se apresenta como ambiente ambíguo, capaz de desencadear possibilidade de encontros e desencontros, ao mesmo tempo que apaga qualquer realização do horizonte de expectativas desses sujeitos e os afasta ou lhes possibilita apenas contatos passageiros e superficiais: “[...] na ampliação dos horizontes limitados e provincianos, também se torna uma teia onde as personagens se aprisionam e sucumbem ensimesmadas na inútil busca de identidade e completude que a cidade não oferece” (FARIA, 1999, p.123).

A cidade fictícia de Passo da Guanxuma, que surge como o local da memória afetiva dos personagens de Abreu é descrita como “uma pequena aranha inofensiva, embora louca, com suas quatro patas completamente disformes umas das outras” (ABREU, 2002 c, p. 65). Localizada na fronteira da Argentina, assim como o

município de Santiago do Boqueirão, ela lembra em quase tudo o lugar em que Caio Fernando Abreu viveu sua infância e parte da adolescência: as sangas, os quartéis militares, a proximidade com outro país, a atmosfera de cidadezinha do interior, a distância de Porto Alegre – capital do Estado, etc.

Mais do que acionar memórias idílicas e a lembrança da impossibilidade de viver como um *outsider* na pequena cidade onde todos se conhecem e se controlam a partir de forte coerção social, o Passo da Guaxuma apresenta, quase sempre, a tentativa de retorno do personagem com AIDS ao seio da família, como no caso do protagonista de “Linda, uma historia horrível”, além das memórias longínquas que estão na origem da maioria dos personagens assombrados pela doença.

O retorno ao ambiente interiorano é uma forma de resgate de um período sem a sombra funesta do peso da doença, uma espécie de religação com as origens. Considerando a etimologia do termo latino *relegere*, que tem entre os seus significados³¹ “recolher-se”, “retomar”, “reler” e “retornar” (diferentemente de *religare*, que indica a “reconexão” com o deus judaico-cristão), essa volta significa a procura de uma essência perdida, deixada para trás. Seria, então, uma forma de busca no espaço uma volta ao tempo, ao momento que parece melhor e mais estável diante das incertezas do presente.

Em nota contida no conto “Introdução ao Passo da Guaxuma”, de *Ovelhas negras* (2002 c), Caio Fernando Abreu assinala que a cidade apareceu pela primeira vez em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e, desde então, voltou a manifestar-se em outras narrativas, até que ele resolveu assumi-la como uma espécie de Santa María, cidade fictícia que ambientava várias das obras do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti.

Para o público, O Passo, como era chamada a cidade pelos seus habitantes, aparece pela primeira vez na novela “Pela noite”, lançada antes da coletânea em que o conto indicado por Abreu está inserido. Tanto Pérsio quanto Santiago, os principais personagens da narrativa presente em *Triângulo das águas* (1983) são provenientes da mesma cidade do interior do Estado do Rio Grande do Sul.

Como a maioria das cidades do interior, em Passo da Guaxuma impera um modelo de coexistência baseada em princípios forjados na modernidade que, segundo Bauman (1998, p.7) – a partir da leitura da obra de Sigmund Freud,

³¹ A partir da leitura de Azevedo (2010).

principalmente *O mal-estar na civilização* –, seriam “beleza”, “limpeza” e “ordem”. Por isso é quase intolerável na comunidade a presença de “estranhos”, ou seja, “pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [em que habitam]” (BAUMAN, 1998, p.27). Na comunidade, operam então os mecanismos de coerção social, evidenciados em Abreu, principalmente através da discriminação contra sujeitos que se enquadram em padrões homoeróticos.

Eles não perdoam, eles não aceitam. Eles não perdoam nunca, sabia? Eles não vão sacar que não se trata sequer de *perdão*. Se um *deles* discutir com você, esse vai ser sempre o último insulto que te jogarão na cara. O mais ofensivo, na opinião deles. Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção [...]. (ABREU, 1996, p. 101).

Foi na cidade de Passo da Guanxuma que os protagonistas da novela “Pela noite” viveram a infância e parte da adolescência, até que se viram açoitados pelo meio social da comunidade: Pérsio pela aberta falta de compatibilidade com o modelo heteronormativo e Santiago pelo término do relacionamento de aparência com uma garota da comunidade ao conhecer um rapaz por quem se interessa afetivamente ao longo do período em que estudava na faculdade durante sua permanência na capital do Estado. Entre os dois, era claramente o primeiro que sofria publicamente os ataques dos habitantes:

Cinco anos de terapia, sob controle. Mas era difícil lá. Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. God!, que inferno. Semana após semana, ano após ano. Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso*, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou? (ABREU, 1996, p. 100).

Tanto a metrópole quanto a idílica e pequena cidade do interior apresentam importância central nas representações da escrita da AIDS nas narrativas de Caio Fernando Abreu. Se, na primeira, os personagens se misturam a uma fauna constituída, na sua maioria, por sujeitos que vivem à margem da sociedade, seja por sua orientação sexual dissonante da maioria, identidade de gênero ou por possíveis transgressões à lei, ou por sua incapacidade de se adaptar a papéis sociais esperados; quanto à segunda, por sua vez, os personagens tendem a recorrer na tentativa de criar memórias para escapar da dificuldade de viver nos centros urbanos

em tempos de AIDS e solidão, quando não em busca do regresso ao lar após a descoberta da doença. A mesma cidade de onde fogem é à qual retornam depois do diagnóstico ou a que recriam a partir da reminiscência para suportar a paranoia criada pela epidemia em curso.

A paranoia que se cria em relação à AIDS nas grandes metrópoles foi uma preocupação de Caio Fernando Abreu. Em “A mais justa das saias”, crônica lançada no ano de 1987, o autor escreve em epígrafe que “Tem muita gente contaminada com a mais grave manifestação do vírus – a aids psicológica” (ABREU, 2006 a, p. 58). Ele considerava as manifestações violentas contra os grupos apontados como mais vulneráveis à infecção como um dos principais problemas em relação à doença, muito pior, às vezes, que a própria moléstia. Em suas narrativas, o tema aparece de forma tímida na percepção de Pérsio em “Pela Noite”, ao considerar que os homossexuais são acusados de propagar uma peste; em “Anotações sobre um amor urbano”, é o narrador que, ao indicar imagens sobre o ambiente urbano, é preciso: “engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranoia solta pela cidade” (ABREU, 2002 a, p. 187).

Esse sentimento difuso, que se mistura a um mau presságio, pode ser observado também na ideia de catástrofe iminente que perpassa o conto “Sob o céu de Saigon” (2002 f). Na São Paulo em que o “amor mata” (*love kills*³²), como indica o cartaz de cinema que os protagonistas encaram, quase não há possibilidades de conexão afetiva duradoura. O céu plúmbeo que perdura na cidade é, para os personagens, como o da antiga capital do Vietnã do Sul, mesmo sem eles conhecê-la. O que as nuvens guardam, porém, é mais que simples chuva, parece querer indicar o mesmo destino trágico da cidade asiática:

Acima deles, nuvens cada vez mais densas escondem súbitas o anjo. O céu de chumbo, onde não seria surpresa se no próximo segundo explodisse um cogumelo atômico, caísse uma chuva radioativa ou desabasse uma rajada de napalm, parecia mesmo o céu de Saigon. (ABREU, 2002 f, p. 211).

Mairin Linck Piva (2001, p. 77), em *Uma figura às avessas*, observa que “O céu [...] evidencia-se como mais um aspecto negativo desse ambiente em que mergulham” os personagens de “Pela noite”. Considerando o que foi dito acima

³² A referência é ao filme *Sid & Nancy: love kills*, do diretor Alex Cox. No Brasil, o longa-metragem ganhou o nome de *Sid e Nancy: o amor mata*, foi lançado no ano de 1987 e é baseado no trágico relacionamento entre o baixista da banda de punk *Sex Pistols* e a *grupee* Nancy Spungen.

sobre “Sob o céu de Saigon” e observando outras narrativas de Abreu, pode-se dizer que o céu da metrópole apresenta-se, quase sempre, de forma adversa. Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” (2010 i), o firmamento é pouco acessível ao personagem, do seu pequeno apartamento ele consegue enxergar apenas um “pedacinho do céu”, afora isso, tem a impressão de que há “uma capa grossa de fuligem jogada sobre essa cidade” (ABREU, 2010 i, p. 98).

Em *Onde Andará Dulce Veiga?* (2012), é do céu da metrópole que vem a principal preocupação do protagonista naquele momento, o medo de uma doença oportunista causada pela sua exposição à forte chuva que o pega de surpresa. Ao sair da entrevista com Márcia, ele é surpreendido por um cenário de calamidade em plena tarde de verão:

As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. O vento arrastava latas vazias e folhas de jornal pela rua, janelas batiam, pessoas fechavam apressadas as portas das lojas [...]. Um trovão explodiu distante, depois outro, mais perto. (ABREU, 2012, p. 40).

É nesse romance, aliás, que é possível observar que a AIDS não se restringe aos corpos dos personagens, ela ataca também a cidade. Então, as representações do ambiente urbano passam a ser feitas a partir, também, dos signos que a doença apresenta. O narrador exemplifica isso ao afirmar que o local em que morava “Era um edifício doente, contaminado, quase terminal” (ABREU, 2012, p.46). Aprofundando sua descrição, ele diz que propriedade possui marcas na “pele”, tal como é possível perceber em doentes de AIDS.

Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses [o edifício desmoronar]. (ABREU, 2012, p. 46)

A certeza de que a doença se alojou no coração da metrópole é repetida pelo narrador de “Anotações sobre um amor urbano”: “A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe” (ABREU, 2002 a, p.188). Também o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” observa a infestação do morbo no ambiente urbano: “amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado

dessa cidade que você não conhece nem vai conhecer” (ABREU, 2010 i, p.104). Piva (2001, p.77), ao reforçar a ideia apresentada nas narrativas de Abreu, afirma que “A cidade mostra-se suja, impura, falsa e contaminada ...”. Nesse contexto de impureza é que trafegam os objetos de desejo de Adelina/Gilda, em “Os sapatinhos Vermelhos”, os rapazes. A maldição à qual ela está atada a faz errar pela urbe, afinal “há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja...” (ABREU, 2010 i, p. 95).

Como a metrópole se mostra “suja” e “doente”, os personagens tendem a buscar refúgio em paisagens paradisíacas. No conto “Mel e Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a possibilidade de existir relações afetivas e sexuais reaparece, porém somente no paraíso à beira-mar, ou “numa praia qualquer do Havaí ou Itaparica” (ABREU, 2010 d, p.120-121). É para lá que migram os “Gays Fugindo da Paranoia Urbana da Aids” (ABREU, 2010 d, p.128). Neste lugar de corpos bronzeados, jantares tropicais e bangalôs servindo de hospedagem onde a doença não alcança é que os afetos parecem voltar a se estabelecer. A fuga da cidade também faz parte dos desejos do narrador de “Anotações sobre um amor urbano”, ele espera alguém que chegue “sem medo” e o convide: “Vamos embora para um lugar limpo...” (ABREU, 2002 a, p. 190).

A cidade suja e doente é caracterizada ainda como lugar em que estão os “cenários e ações envolvendo medo e violência, de modo a evocar as patologias e transgressões individuais e coletivas” (GERMANO, 2009, p. 433). O ambiente é marcado pela “aids psicológica”, como mencionado anteriormente, que deixa marcas indelévels. Considerando que é o social que dá forma aos ambientes, essa doença é inscrita também no espaço urbano. Atentos a isso e em pânico diante da imagem da “epidemia”, os personagens empreendem fuga para outro tempo-espaço em que acreditam imperar os modelos associados à ideia de saúde.

Em “Depois de agosto”, de *Ovelhas negras* (ABREU, 2002 b,) o protagonista também parte da metrópole para o paraíso litorâneo. “Maldito e solitário” ele resolve viajar após internação no hospital em decorrência da AIDS. Apesar de tentar se distanciar da lembrança da doença em suas férias, o personagem não consegue deixar de perceber as limitações que ela causa em sua vida: “Ao pôr-do-sol atrevia-se às vezes a uma cerveja, olhando rapazes para sempre inatingíveis jogando futebol na areia” (ABREU, 2002 b, p. 227).

A fuga do ambiente urbano e o retorno ao paraíso idílico, nas narrativas de Abreu, não significa, necessariamente, o distanciamento do aspecto doente da metrópole. Ao retornar ao Passo da Guanxuma, o protagonista de “Linda, uma história horrível” (2010 c) se depara com uma casa que o tempo inteiro remete à sua condição de doente, nela, ele projeta o olhar que tem sobre si mesmo. A casa e a cidade, então, tornam-se um reflexo de como enxerga seu próprio corpo com AIDS. As manchas, o desgaste, os rasgos, a perda da vitalidade, a degradação e o estrago causado pela doença são refletidos na (e pela) habitação. A mãe e a cadela Linda também espelham a configuração que ele apresenta nesse retorno a sua origem, todos estão no estágio final de suas vidas e isso é aparente na fisionomia dos personagens.

A situação de degradação da residência da mãe do personagem, assim como a dela própria e da cachorra, Linda, parecem querer reforçar a degradação corporal a qual ele está preste a vivenciar. Quase tudo na casa está velho ou avariado: o “tapete gasto” da entrada; as paredes da cozinha “manchadas de gordura”; “a xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas”; “a cadeira de plástico rasgado”; “a pequena janela basculante, vidro quebrado” (ABREU, 2010 c, p. 11-12). O imóvel e o mobiliário refletem a sujeira e a doença que acompanham o protagonista, mesmo fugindo da metrópole onde vive, em busca do aconchego do lar, as imagens da doença parecem persegui-lo.

É na vida noturna da cidade que as imagens da doença parecem se desnudar de forma mais potente. A noite, principalmente a paulistana, funciona como catalisadora de encontros e comportamentos potencialmente perigosos. É nesse período do dia que a maioria dos personagens, que apresentam alguma relação com a AIDS, costumam trafegar pela cidade. Nesse horário, Adelina cede lugar à luxuriosa Gilda (2010 g) e parte em busca de sexo com homens desconhecidos, assim como o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” (2010 i) anda pela praça frequentada por michês e prostitutas, “toma bola”, fuma maconha, bebe demais e “esquece de si e fica meio mulher”.

É na noite que o “rapaz de quase vinte anos” encontra o “homem de quase quarenta anos” em um bar de uma cidade provinciana, no conto “O rapaz mais triste do mundo” (2010 f). O local em que ocorre a aproximação deles reforça, de inúmeras maneiras, a impressão de morbidez que ronda a narrativa. A sua localização “na esquina da loja funerária” e a indicação de que é um “bar maldito”

remetem à doença e à morte. Também aqui os personagens topam com sujeitos marginalizados e se veem entre os habitantes mais estigmatizados e hostilizados do ambiente urbano: “eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizadores” (ABREU, 2010 f, p. 65).

As relações no contexto da metrópole são problemáticas, e, mesmo sendo frequentado por diversas tribos, o ambiente urbano é palco de questões que envolvem a valorização de determinados grupos em detrimento de outros. A cidade como imagem da “desarmonia e da confusão”, segundo palavras de Regina Delcastagné (2012, p.110), ao tempo que é reconhecida como “símbolo da diversidade humana, lugar de encontro e da vida em comum”, também é “espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam”.

Mais uma vez, é preciso recorrer à figura de Pérsio e atentar para sua divisão entre nós – acusados de espalhar a peste – e eles, os que acusam. É uma divisão básica entre os culpados e as vítimas da epidemia. Uma diferenciação seguindo linhas próximas é feita também pela Dama da noite. A personagem em questão distingue entre os que “rodam na roda” e os que ficam de fora, como ela. No primeiro caso, pode-se pensar que a diferenciação se dá a partir da orientação sexual (homossexuais *versus* heterossexuais), aqueles, acusados de disseminar o HIV. No segundo caso, pode-se inferir que a Dama da noite foi excluída da roda por não se adequar aos procedimentos normativos dos que estão na roda. É possível também questionar se essa exclusão se dá pela desconfiança de que ela estaria com AIDS ou mesmo por ter atingido uma idade ou configuração física que a descole de uma imagem erótica. Independente do motivo que a leva a “não estar mais na roda”, essa “descartabilidade” é característica do tempo e do espaço em que vive a personagem. Lima e Germano (2008, p.358) alertam que essa prática de descartar os outrora objetos de desejo é “típica da sociabilidade e da afetividade na cultura do consumo”.

O desabafo, no qual a Dama da noite se queixa da exclusão a que está submetida, ocorre em um bar durante a noite, esse turno privilegiado das ações nos personagens das metrópoles e lugar de encontros e, principalmente, de desencontros. Nesse momento em que surgem as luzes artificiais e “o diabo está solto, [ele] leva sua alma para o inferno” (ABREU, 2010 g, p.82), além de que a sujeira e os perigos da metrópole ficam mais evidentes, e os enganos acontecem.

Piva (2001, p.77) observa: “A cidade e a noite, sinalizadoras de possibilidades, apresentam, no entanto, sua face negativa às personagens que nela penetram em busca de conhecimento”. Em suas caçadas noturnas por prazer, os personagens acabam por se deparar com a doença, com “os limites e prazeres do jogo” (ABREU, 2010 f, p.68). Já o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” (2010 i) é enganado por sua própria fantasia, a imagem de Dudu, projetada por ele e que se mostra e se esconde como numa brincadeira de gato e rato, levando-o em direção ao bar desconhecido.

Outro ambiente que aparece nas narrativas de Abreu que abordam a AIDS é o hospital, mais especificamente, o Emílio Ribas³³. Ele representa para os personagens de Abreu mais um não-lugar por onde trafegam (quase) anonimamente. Localizado na cidade de São Paulo, no bairro do Pacaembu, o nosocômio é citado nos contos “Depois de agosto” e “Dama da noite”. Enquanto no último é mencionado de forma rápida, informando que, a qualquer suspeita de infecção por HIV, recorre-se ao hospital, no primeiro ele aparece de forma mais detida, servindo de cenário para a indicação do diagnóstico do protagonista da narrativa. O endereço indicado pelo personagem (Avenida Dr. Arnaldo) e a descrição da paisagem (os túmulos do Cemitério do Araçá, que fica quase em frente ao Emílio Ribas) vista por ele apontam assertivamente para o instituto:

Foi a primeira coisa que pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. [...] tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. Tentado não ver os túmulos, mais sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na [Avenida] Paulista [...]. (ABREU, 2002 b, p. 224-225).

O hospital também vem a alcançar importância central na série de crônicas escritas por Caio Fernando Abreu e intituladas “Cartas para além dos muros”. Nesses textos, em que o autor faz a declaração pública da sua condição sorológica, há referências ao nosocômio, a começar pelo título que remete a suas dependências, mais precisamente a seus muros e aos do cemitério em frente, o que fica evidenciado por uma pequena descrição feita na “Segunda carta para além dos muros”: “E quando sozinho, depois, tentando ver os púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros – mas o ângulo não favorece, e

³³ O nome oficial atualmente é Instituto de Infectologia Emílio Ribas.

contemplo então a fúria dos viadutos” (ABREU, 2006 c, p. 109). Na “Última carta para além dos muros”, a referência ao hospital é feita de forma direta e, além do seu nome, há a elucidação dos motivos que o levaram ao internamento:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. [...] fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. [...] o teste na mão fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos [...]. (ABREU, 2006 c, p. 112).

Além das formas, já mostradas até aqui, de se inscrever na cidade diante do contexto da emergência da epidemia de AIDS, aparece ainda outra maneira no conto “Noites de Santa Tereza” (ABREU, 2002 e). Nessa narrativa, a protagonista move-se por uma dinâmica territorial dos seus desejos eróticos e vaga pelo centro antigo da Cidade do Rio de Janeiro em busca de satisfação sexual com qualquer um que tope em seu caminho. A qualquer hora, seja na partida dos navios do cais do porto, às quatro da madrugada (“para chupar outra vez o guarda noturno”), ou às seis da manhã (para se “fazer enrabar pelo negrão jardineiro”), a personagem sem nome que vive no alto do bairro carioca está disposta ao sexo.

Ela, como mais uma nômade urbana, trafega pelo trecho da cidade que na modernidade funcionava como ponto de encontro, onde os ritos da socialização, da coletividade eram praticados, lugar que tinha função de servir de moradia para as famílias, na sua maioria, das camadas sociais altas e médias. Na contemporaneidade, o centro passou a ser mais um não lugar, espaço que serve para o comércio de rua, para a resolução de questões burocráticas e para a busca de encontros sexuais fortuitos. Nesses locais, imperam instituições financeiras, estabelecimentos comerciais, estações de ônibus e metrô, repartições públicas, saunas masculinas, cinemas eróticos, motéis baratos, etc. Durante a noite, a frequência vem a ser outra, pois o espaço é tomado por frequentadores de bares e boates decadentes, profissionais do sexo e usuários e comerciantes de entorpecentes.

Tentando emular a personagem defendida pela atriz Sônia Braga no filme de Neville d'Almeida, baseado na narrativa de Nelson Rodrigues, a protagonista do

conto de Abreu, faz às vezes de Dama do Lotação e busca seus amantes em cantos da cidade diversos do que normalmente trafega: “hibisco no jubão, bem Sonia Braga. Lambo com os olhos do rabo o cobrador e desço antes do Flamengo deixando telefone embrulhadinho junto com o dinheiro da passagem” (ABREU, 2002 e, p.151).

A Cidade do Rio de Janeiro torna-se, para a libidinosa personagem do conto de Abreu, o refrigério para seu ardente desejo sexual, um mundo de possibilidades. Construindo uma cartografia do sua lascívia e dos seus afetos, ela parte e retorna à cidade maravilhosa sempre buscando formas de atingir sua satisfação sexual, pelo menos até perceber os sinais confusos de algum problema de saúde a atacar seu corpo, provavelmente a AIDS.

A partir da modernidade, as cidades passaram a ser pensadas dentro de um contexto de prevalência da razão, período em que as ciências apontavam-nas como novo paradigma a ser seguido. Richard Sennett (2010, p.347) ressalta: “Os responsáveis pelos projetos urbanísticos e arquitetônicos no século XVIII procuraram criar cidades saudáveis de acordo com o modelo de um corpo saudável”. Buscava-se, então, emular, nas suas construções, os corpos sadios em detrimento dos doentes.

Com as transformações e as dinâmicas territoriais que aconteceram no ambiente urbano desde o século XVIII, a cidade parece ter-se transformado no oposto do que perseguiram os construtores citados por Sennet. Foi edificado, então, um imaginário que concebe a urbe como reflexo daquilo que nela vive. A ausência de elementos como o sol, a natureza e o verde e a prevalência do cinza e do concreto remetem à falta de vida, de saúde, e à transformação de seus habitantes em sujeitos enraizados em si mesmos, ou seja, individualistas, desumanizados, enfim, uma “nação zumbi”, como temia Caio Fernando Abreu.

As cidades com “suas ruas sujas, seu asfalto, o ruído dos carros circulando, seus *neons*, as pessoas tensas estão longe de representar o refúgio tranquilo” (PIVA, 2001, p.79). Por isso a maioria dos personagens se vê às voltas com o desejo de retorno à suas cidades de origem, ou buscando construir, a partir da memória, o elo perdido com suas origens. Bruno Souza Leal (2002, p.103) diz que “a metrópole estimula e se torna o palco para a viagem da memória”, principalmente ao se atentar para a solidão, outro problema enfrentado por muitos sujeitos nos centros urbanos, que traz a relação latente desses indivíduos com a busca de sua gênese:

Solitário no ambiente da metrópole tornada lar, o sujeito aprofunda mais e mais seu enraizamento em si mesmo, na sua estranheza. O meio para isso é a memória, a revisão do percurso, a revisão do sentimento, velhas angústias e, da mesma forma, a reafirmação e a reconstituição de uma identidade, que resulta, assim, da biografia e não da sexualidade ou de um lugar no mundo. (LEAL, 2002, p. 102).

A “fuga” dos personagens de vários contos para o Passo da Guanxuma ou a exposição desse desejo de retorno pode ser, então, explicado. A investigação da própria origem, da identidade, está no centro desta questão – novamente, tenta-se uma forma de se reconectar com um tempo menos precário – e fica palpável ao observar a busca do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* Esse retorno a “um tempo em que havia mais certezas, mais referências, mais ideais, mais futuro” (LIMA; GERMANO, 2008, p.348), evidencia o caráter nostálgico desses personagens, a possibilidade única de felicidade legada a um período que já passou, apontando que não há mais lugares e certezas no devir, o futuro é evidenciado, então, como um tempo de impossibilidades e de faltas.

A nostalgia do personagem é acionada pela percepção do vazio da própria vida. Ao investigar o paradeiro de Dulce Veiga, ele tenta fazer uma ligação com o próprio passado, na busca da suposta felicidade que vivera outrora. As músicas, a cidade, os locais e as pessoas que figuram na memória parecem ressurgir como forma de fazê-lo lembrar o quanto a vida pregressa era mais interessante que o tempo presente.

A cidade contemporânea, tornada lugar de falta, provoca nos sujeitos um sentimento de comodismo diante das rápidas mudanças que acontecem no ambiente. O que passa a ganhar valor positivo é o vivido e/ou o que poderia ter sido vivido, caso não fosse subtraído pelas mudanças sociais operadas: a ditadura civil-militar, a emersão de um consumismo feroz, a desilusão com os caminhos tomados pela política brasileira, além da emergência da AIDS.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* (2012), a procura pela cantora desaparecida há vinte anos é, para o protagonista, a busca da identidade própria, de uma essência, perdida no passado nostálgico que ele tenta recuperar pelo encontro com a artista que remete a esse tempo de ação política clandestina e valorização dos movimentos de contracultura. Ao localizar Dulce Veiga em uma pequena cidade, longe da

metrópole, ele descobre a si mesmo e cumpre o desejo de cantar, expresso na primeira linha do romance:

Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.
Parecia meu nome.
Bonito, era meu nome.
E eu comecei a cantar. (ABREU, 2012, p. 231).

A busca por saber quem se é, na maioria das vezes, não é externada pelos personagens das narrativas de Abreu. Nem os motivos são sempre evidentes. A construção de formas de representação que pouco nomeiam as coisas e personagens faz parte do universo do autor. Em relação à AIDS, por exemplo, apesar de ser um dos escritores que mais trabalhou com a temática, a sigla pouco é mencionada em suas narrativas. Os indícios da presença da doença estão, como já observado, além de no corpo dos protagonistas e no ambiente físico em que eles trafegam, nos silêncios, nas frestas do texto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como últimas palavras deste trabalho, é preciso atentar para as principais questões que o envolvem, tendo como finalidade reforçar aspectos do que foi discutido ao longo do texto na tentativa de abordar as narrativas de Caio Fernando Abreu, e outros autores, a partir da relação que elas estabelecem com o tema da AIDS.

Longe de ser considerada como acabada, a pesquisa, que resultou nesta dissertação, ainda pode ser aprofundada em inúmeros outros desdobramentos. Como dito informalmente nos corredores acadêmicos “o texto não tem final, mas prazo de entrega”. Por isso, ainda se utilizando de um aforismo corrente na academia, é possível dizer que um trabalho de pesquisa não termina, porém “precisa ser abandonado”.

A obra de Caio Fernando Abreu se mostra como vasto suporte para a realização de pesquisas que dialoguem com diversas áreas do conhecimento. Isso ocorre pela variada abordagem efetuada pelo autor nos diversos temas de que trata. A escrita da AIDS aparece, então, como apenas um das formas de encarar a produção do escritor. Como o assunto nunca é mencionado de forma isolada nas narrativas, sua articulação com outros conteúdos acontece de forma natural, por isso a presença de discussões sobre o corpo, o sujeito e o ambiente urbano.

A partir da hipótese de que a escrita da AIDS, ou literatura da AIDS, ou ainda, representação da AIDS na literatura, é fruto da reação aos discursos sobre a doença a partir de sua emergência, considera-se esta manifestação literária como produto do contexto social em que ela foi engendrada.

Acreditando que a existência dessa representação literária somente se tornou possível pelo contexto social e pelos discursos que marcaram o período, sempre é necessário dar-se ênfase aos aspectos que perpassam essa questão. Por isso a importância em discutir o tema também por um prisma social.

Daí a relevância da abordagem do impacto social da AIDS nas duas últimas décadas do século XX, em especial a chegada da doença no Brasil e os discursos que se levantaram em paralelo a isso, assim como a necessidade de refletir sobre a relação que buscou associar a AIDS aos homossexuais.

Neste trabalho, foi possível observar que a pressa em relacionar a doença, quase exclusivamente, aos sujeitos pertencentes à comunidade LGBT, resultou em

dois problemas principais. O primeiro corresponde a pouca atenção que os serviços médicos dispuseram para outros grupos sociais, que não demoraram a ser afetados pela epidemia. O segundo problema diz respeito ao imaginário que se criou a respeito da doença, principalmente a ideia da existência de grupos de risco para a AIDS, e de que a doença poderia ser uma espécie de punição aos sujeitos que não se enquadrassem em um padrão heterocentrado.

Esse imaginário se mostra detentor de tanta força que, nas narrativas que tratam sobre a AIDS, quase não há representações de homens heterossexuais como portadores da doença. Na maioria das narrativas, há a prevalência da infecção em homens homossexuais e bissexuais (ou outra definição diferente das citadas até aqui) e, em menor número, em mulheres que desafiam a lógica sexual socialmente aceita. Quase sempre essas personagens buscam satisfação sexual com múltiplos parceiros e/ou de forma anônima e casual.

É significativo perceber que, mesmo depois das tentativas de desconstrução (feitas pela comunidade médica e por diversos setores da sociedade) da ideia de que a AIDS somente acomete homossexuais e pela confirmação e aumento da incidência de casos em sujeitos não gays, a representação de homens heterossexuais com AIDS é imperceptível.

A investigação da obra de Abreu, por exemplo, mostra que não há representações de sujeitos com AIDS em que estes não sejam homossexuais ou mulheres. Mesmo uma manifestação literária que tem sua gênese na reação aos discursos sobre a doença não vislumbrou a problematização desse aspecto da epidemia discursiva.

Nos outros escritores citados neste trabalho, também existe a prevalência da representação de homossexuais e mulheres como principais sujeitos atingidos pela AIDS. A exceção corresponde à obra de Caíque Ferreira, em que o protagonista é um homem heterossexual acometido por uma doença “misteriosa”.

Ao buscar uma nova “sintaxe” para a forma como a AIDS era encarada, Caio Fernando Abreu optou pelo que Bessa (2002) chama de a “elipse da sigla” da AIDS, recurso utilizado por outros escritores, como Caíque Ferreira. A escolha dessa forma de representar a doença reforça a ideia de reação aos discursos que se repetiam e também repetiam a sigla de forma reiterada.

Diante de narrativas que quase não citavam o nome da doença, a operação possível foi buscar, nas representações dos corpos e dos sintomas que eles

apresentavam, o diagnóstico para a AIDS. Por isso foi feita a observação de sinais como a presença de gânglios, febre, magreza excessiva, perda de cabelo, sarcoma de Kaposi, entre outros.

Nas narrativas de Abreu, foi observada também a importância da presença dos ambientes urbanos nas representações da doença. A cidade é descrita como acometida por um vírus que guarda semelhanças com o HIV. Ela aparece como em processo de transformação em ruína.

A cidade fictícia de Passo de Guanxuma, por seu turno, mostra-se como local bucólico, que preserva as formas de existência mais sadias, longe do pânico do qual a metrópole está tomada. A pequena comunidade do interior do Rio Grande do Sul, de onde vários dos personagens são oriundos, guarda ainda comportamentos sociais ligados à modernidade, como a lógica da falta de liberdade e coerção social que sofrem os sujeitos que não se enquadram no padrão de comportamento esperado pela maioria da população.

As imagens dos personagens acometidos pela doença (e pelo pânico social desta proveniente) e vivendo em um ambiente urbano em ruínas marcado pelos sinais da contemporaneidade favorecem a leitura desses sujeitos como fragmentados e em crise com a própria identidade, sendo a AIDS mais um dos elementos potencializadores dessas instabilidades dos sujeitos, mais um abismo que os separa de si e dos outros.

Ao mapear mais de uma década de produção de Caio Fernando Abreu, com olhar dirigido especialmente à escrita da AIDS, percebeu-se a variedade de narrativas e de diferentes formas de o autor trabalhar a temática. Além disso, a profundidade com que ele aborda o tema reflete-se no entrelaçamento da representação da doença com questões universais que dizem respeito aos sujeitos.

A diversidade de abordagens feitas por Abreu provocou também a possibilidade de várias formas de se olhar para a obra que ele apresenta. Isso fica evidenciado nos inúmeros trabalhos acadêmicos sobre a produção do escritor e na viabilidade de tantos outros ainda por se apresentarem.

No tocante às pesquisas sobre a produção do autor que trate da AIDS, ainda não são tão numerosos os livros publicados, apesar do crescimento de pesquisas acadêmicas sobre aspectos relacionados ao assunto. Além dos livros de Marcelo Secron Bessa, poucos são as obras editadas sobre o tema. Tal fato dificulta as

pesquisas a respeito da representação literária sobre a doença, mesmo nesses tempos de livre circulação de dados na internet.

Correndo risco de finalizar este trabalho de forma pouco ortodoxa, fazendo essa referência a uma espécie de fortuna crítica sobre o tema pesquisado, é preciso observar a questão da quantidade limitada de pesquisas sólidas sobre a escrita da AIDS na obra de Abreu. Como exemplo, pode ser citado o pequeno número de ocorrências quando pesquisado, no Banco de Teses e Dissertações da Capes, de forma associada os termos “Caio Fernando Abreu” e “escrita da AIDS”.

Há grande número de trabalhos sobre outros aspectos da produção do autor, como o amor, o (homo)erotismo, as identidades dos personagens, a presença da música e do cinema etc. Muitos desses temas, de alguma forma, dialogam com a questão da representação da doença, porém sem tratá-la de forma mais central.

Esses dados servem para ilustrar a relevância das pesquisas sobre o tema, uma vez que ainda é preciso discuti-lo de forma mais ampla. Ao mesmo tempo, a partir dessa observação é possível dizer, sem dúvidas, que ainda há um vasto campo de pesquisa sobre a temática.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. À beira do mar aberto. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 a. p. 37-43.
- ABREU, Caio Fernando. A mais justa das saias. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006 a. p. 58-60.
- ABREU, Caio Fernando. Anotações sobre um amor urbano. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 a. p. 185-192.
- ABREU, Caio Fernando. Calamidade pública [1986]. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006 b. p. 35-36.
- ABREU, Caio Fernando. Primeira carta para além dos muros. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006 c. p. 106-108.
- ABREU, Caio Fernando. Dama da noite. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 b. p. 109-118.
- ABREU, Caio Fernando. Depois de agosto. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 b. p. 224-236.
- ABREU, Caio Fernando. Introdução ao Passo da Guaxuma. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 c. p. 64-73.
- ABREU, Caio Fernando. Linda, uma história horrível. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 c. p. 9-20.
- ABREU, Caio Fernando. Mel e Girassóis. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 d, p. 119-138.
- ABREU, Caio Fernando. Metâmeros – II: Sobre o vulcão. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 d. p. 222.223.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. [1982]. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ABREU, Caio Fernando. O destino desfolhou. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 e. p. 21-36.
- ABREU, Caio Fernando. Noites de Santa Tereza. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 e. p. 150-153.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. [1990]. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. O rapaz mais triste do mundo. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 f. p. 65-80.
- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso* [1988]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ABREU, Caio Fernando. Os sapatinhos vermelhos. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 g. p. 81-96.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. Pela Noite. In: _____. *Estranhos estrangeiros e Pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.53-154.

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ABREU, Caio Fernando. Saudade de Audrey Hepburn. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 h. p. 55-64.
- ABREU, Caio Fernando. Segunda carta para além dos muros. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006 d. p. 109-111.
- ABREU, Caio Fernando. Sob o céu de Saigon. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002 f. p. 205-211.
- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- ABREU, Caio Fernando. Última carta para além dos muros. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. p.112-114.
- ABREU, Caio Fernando. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 i. p.97-107.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. *O que é contemporâneo? E outro ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.
- ARAÚJO, Eline Gomes de. *Contato improvisação e AIDS: dança enquanto poder-corpo e saber-poder*. 2010. 137f. Dissertação (Mestrado em Dança)–Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. São Paulo: Asas, 1992.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e a peste. In: _____. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-29.
- AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994. p. 71-106.
- AZEVEDO, Cristiane. A procura do conceito de *Religio*: entre *Relegere* e *Religare*. *Revista Religare*, Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, v.8, n.2, p.90-96, mar. 2010.
- BASTOS, Francisco Inácio. *Aids na terceira década*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. Despues de la orgía. In: _____. *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. p. 9-19.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. Tempo/Espaço. In: _____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *A doença: uma experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografia & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BIRMAN, Joel. O corpo, o afeto e a intensidade em psicanálise. In: _____. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 51-72.

CALCANHOTTO, Adriana. Grafittis. Intérprete: Adriana Calcanhotto In: _____. *Senhas*. Rio de Janeiro: CBS/Columbia, 1992. 1CD. (ca. 38 min). Faixa 8.

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

CARRARA, Sérgio; MORAES, Cláudia. Um mal de folhetim. *Comunicações do Iser*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 17, p. 20-27, dez. 1985.

CARRARO, Adelaide. *Socorro! Estou morrendo de AIDS*. São Paulo: L. Oren, 1987.

CARVALHO, Bernardo. Atores. In: _____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 a. p. 117-131.

CARVALHO, Bernardo. A valorização. In: _____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 b. p. 11-26.

CAZUZA. Boas novas. Ideologia. Intérprete: Cazuza. In: _____. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 CD. (ca. 39 min). Faixas 1 e 2.

CAZUZA: O TEMPO NÃO PARA. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Produção: Daniel Filho. Intérpretes: Andrea Beltrão, André Gonçalves, Daniel Oliveira, Emílio de Mello, Leandra Leal, Marieta Severo e outros. Roteiro: Fernando Bonassi, Victor Navas e Lúcia Araújo. Música: Brasil: Produtora, 2004. 1DVD (96 min), color.

COLLARD, Cyril. *Noites Felinas*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DANIEL, Herbert. *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DANIEL, Herbert. A AIDS é um tigre de papel... higiênico. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991 a. p. 81-101.

DANIEL, Herbert. AIDS no Brasil: a falência dos modelos. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991 b. p. 31-52.

DANIEL, Herbert. A síndrome dos nossos tempos. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991 c. p. 115-123.

DANIEL, Herbert. Notícias da outra vida. In: _____. *Vida antes da morte/Life before death*. Rio de Janeiro: Jaboti, 1989. p. 8-12.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991.

DELCASTAGNÉ, Regina. Espaços possíveis. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012. p.109-146.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 167f. 2006. Dissertação – (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo, 2006.

ESTOU COM AIDS. Direção: David Cardoso. Roteiro: Luiz Castellini. Intérpretes: Antonio Natal, Antônio Petrin, David Cardoso, David Cardoso Jr, Débora Muniz, Eliane Gabarron, João Milani, Roberto Scudero, Wilson Sampson. Trilha sonora: Ronaldo lark. Produção: Dacar Filmes. Brasil, 1985. 1 DVD.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.

FERNANDES, Guilherme. Nas entrelinhas do corpo: a elaboração da AIDS em *À L'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, de Hervé Guibert, e “Cartas para além do muro”, de Caio Fernando Abreu. *Non Plus*, n.8, p. 109-125, fev. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/106896/109294>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

FERRARA, Lucrécia D'Allessio. As máscaras da cidade. *Revista USP: Dossiê... Cidades*, n.5, p. 3-10, mar./abr./maio 1990.

FERREIRA, Caíque. *Vinho da Noite*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

GALVÃO, Jane. *AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia*. Rio de Janeiro: ABIA; São Paulo: Editora 34, 2000.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.425-446, set. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 jan. 2017.

GOMES, Alessandra Leila Borges. *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. 2008. 285f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)–Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika [Prefácio]. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. p.09-13.

GRMEK, Mirko. O enigma do aparecimento da Aids. *Estudos Avançados*, v. .9, n.24, p.229-239, ago 1995. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v9n24/v9n24a11.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2016.

GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida*. [s.l.]: [s.n.], 1996.

GULLAR, Ferreira. Improviso ordinário sobre a Cidade Maravilhosa. In: _____. *Toda poesia (1950-1987)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 407-422.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Thomaz T. da Silva e Guacira I. Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARING, Keith. [Murais], Disponível em: < <http://www.haring.com!/year/1990> >. Acesso em: 18 dez. 2016.

HIRST, Damien. *The Last Supper*. Disponível em: < <http://www.damienhirst.com/artworks/catalogue?category=34> >. Acesso em: 19 dez. 2016.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KELL, Maria Rita. Com que corpo eu vou? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 30 jun. 2002. Mais!. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3006200209.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEONILSON. *Os perigosos* [desenhos]. Disponível em: < <http://www.projetoleonilson.com.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LIMA, Daniel Mattos de Araújo; GERMANO, Idilva. Nomadismo e solidão na cidade veloz: alegorias da compressão do tempo-espaço na ficção de Caio Fernando Abreu. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 343-363, jun. 2008.

MAPPLETHORPE, Robert. [Fotografias]. Disponível em: <: <http://www.mapplethorpe.org/> >; < <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-erotismo-poetico-de-robert-mapplethorpe-1946-1989/> >. Acesso em: 6 jan. 2017.

MARTINS, Antônio Carlos Borges. *AIDS, vida e morte no romance Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos, de Herbert Daniel*. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2009.

MARTINS, Claudio Luís Serra. A “estética da mancha” em *Angels in America*, de Tony Kushner. In: HARRIS, Leila Assumpção (Org.). *A voz e o olhar do outro*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. v.3. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/vozharroutro/volume003/artigo2.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MENDES, Fernando Oliveira. Linda, uma história horrível: a literatura encontra o vírus da AIDS. *Itinerário: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 13, p.217-223, jul. 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2858/2624>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MORICONI, Italo. *Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu*. 2 mar. 2006 a. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=1071>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MORICONI, Italo. Urgência, orgia, escrita da Aids: notas sobre vida/obra, vida/morte. In: CICLO DE CONFERÊNCIAS: A LITERATURA DA URGÊNCIA, 2006, Rio de Janeiro. 2006 b. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=1745>>. Acesso em: 28 set. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução Márcio Pugliesi. Curitiba: São Paulo: Hemus, 2001.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. *Bagoas: Revista de Estudos Gays*, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, n. 3, p.115-126, 2007/2009.

PARKER, Richard. Depois da AIDS: mudanças no comportamento (homos)sexual. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991 a. p.102-114.

- PARKER, Richard. Um americano quando cai no samba, ou A cultura sexual brasileira e a AIDS. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991 b. p. 53-80.
- PARKER, Richard; TERTO Jr., Veriano (Org.). *Entre homens: homossexualidade e AIDS no Brasil*. Rio de Janeiro: ABIA, 1998.
- PASSARELLI, C. A. F. *Corpos enquadrados: AIDS e corporeidade em filmes narrativos*. 2007. 196f. Tese (Doutorado em Psicologia)–Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande, Rio Grande do Sul: Editora da FURG, 2001.
- POLIZZI, Valéria. *Depois daquela viagem: diário de bordo de uma jovem que aprendeu a viver com AIDS*. São Paulo: Ática, 1997.
- POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia*. Tradução de Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- PONZIO, Ana Francisca. Festival francês discute impacto da Aids na dança. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 2007. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806200711.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- RAGAZZI, Ana Paula. Rent. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911199906.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2016.
- RUDOLF, Mário. *De agosto a agosto com muito gosto*. São Paulo: Edição do autor, 1990.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SÍNDROME da Imunodeficiência Adquirida (A. I. D. S.) *Misodor* [Site de estudo e treinamento para provas da área médica], São Carlos, São Paulo,. 9 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.misodor.com/SIDA.php>>. Acesso em: 3 ago. 2016.
- SOARES, Marcelo. *A AIDS*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- SOARES, Rosana de Lima. *Imagens veladas: AIDS, imprensa e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2001.
- SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TORRES, Rodolfo Luiz Brito. Os sapatinhos vermelhos: da moral de Christian Andersen ao fetichismo de Caio Fernando Abreu. In: SEMANA DE HUMANIDADES,17., 2009, Natal. *Anais... Natal*, UFRN, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT31/31.4.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.
- TRASFERETTI, J. Corpo e cultura; no contexto da sociedade brasileira: cultura e sociedade. *Comunicação & Informação*, v. 11, n. 1, p. 126-137, jan./jun. 2008.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

VILLA-LOBOS, D.; RUSSO, R.; BONFÁ, M. A Via Láctea. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou O livro dos dias*. EMI, p. 1996. 1 CD (ca. 67 min). Faixa 5.

VILLA-LOBOS, D.; RUSSO, R.; BONFÁ, M.. La Maison Dieu. Intérprete: legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. *Uma outra estação*. EMI, 1997. 1 CD (ca 6.53 min). Faixa 4.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p.35-82.