

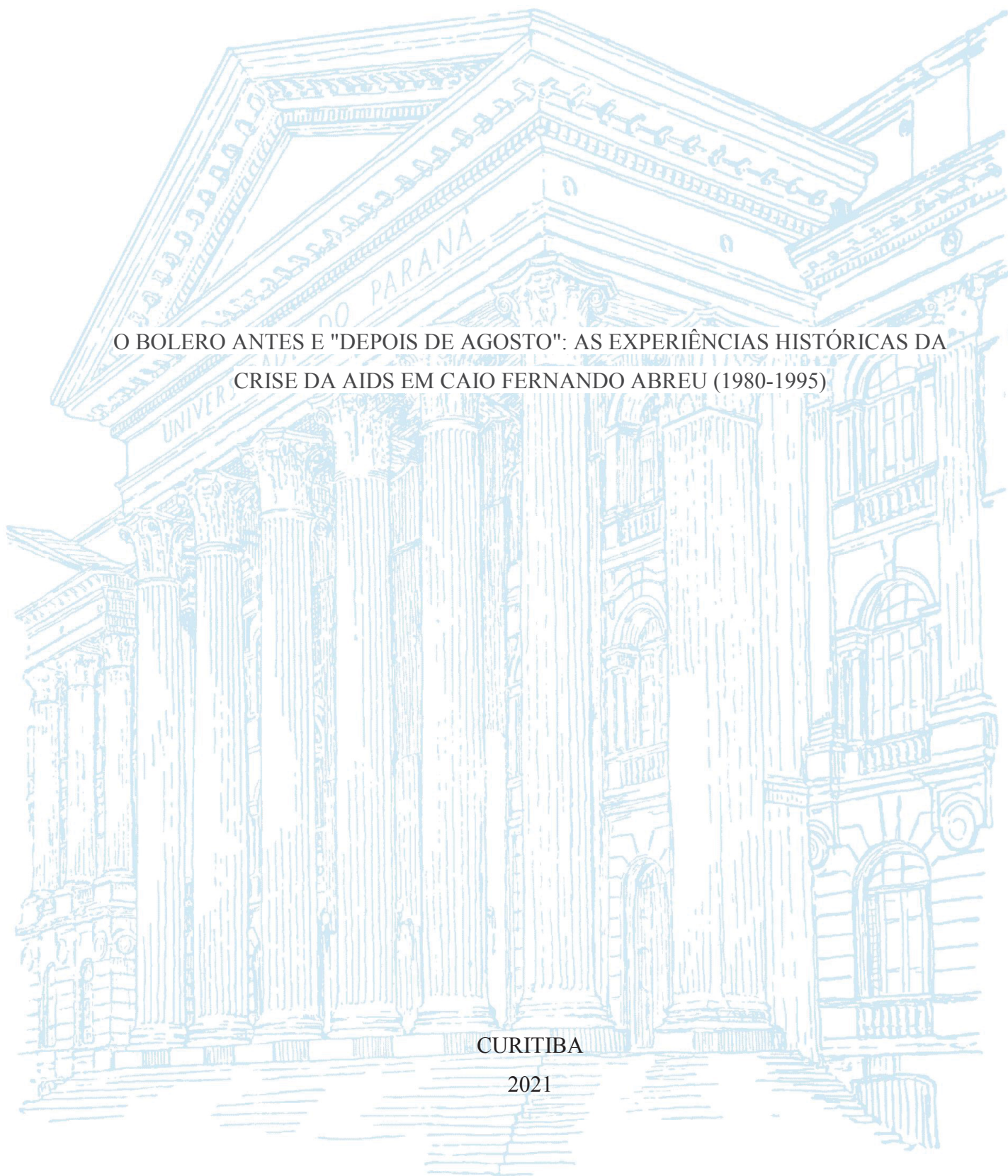
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RODRIGO BONATTO DALL'ASTA

O BOLERO ANTES E "DEPOIS DE AGOSTO": AS EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS DA  
CRISE DA AIDS EM CAIO FERNANDO ABREU (1980-1995)

CURITIBA

2021



RODRIGO BONATTO DALL'ASTA

O BOLERO ANTES E "DEPOIS DE AGOSTO": AS EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS DA  
CRISE DA AIDS EM CAIO FERNANDO ABREU (1980-1995)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em  
História, Setor de Ciências Humanas, Universidade  
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em História

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Piazzentini Vieira

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Dall’asta, Rodrigo Bonatto

O Bolero antes e “Depois de Agosto” : as experiências históricas da crise da aids em Caio Fernando Abreu (1980 – 1995) . / Rodrigo Bonatto Dall’asta . – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profª. Drª. Priscila Piazzentini Vieira

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Literatura e história. 4. AIDS (Doença) na literatura. I. Vieira, Priscila Piazzentini, 1981. II. Título.

CDD – B869.34

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RODRIGO BONATTO DALL ASTA** intitulada: **O Bolero antes e "Depois de Agosto": as experiências históricas da crise da aids em Caio Fernando Abreu (1980-1995)**, sob orientação da Profa. Dra. PRISCILA PIAZENTINI VIEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica

30/08/2021 18:21:02.0

PRISCILA PIAZENTINI VIEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

31/08/2021 17:36:25.0

ALDO AMBRÓZIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica

30/08/2021 18:03:46.0

TONY HARA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

## AGRADECIMENTOS

Durante toda a escrita desta dissertação, houve a presença da memória. Desde a maneira que conheci o escritor, em minha adolescência, os próprios escritos de Caio Fernando Abreu e a bibliografia com a qual tive contato, o conceito de memória foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Agora, é necessário lembrar todos aqueles que foram fundamentais para a realização dessa pesquisa, assim como para eu ser quem sou hoje.

E a minha primeira parte é sempre minha família. Apesar da distância, foi sempre o apoio deles que me motivou e me motiva a continuar, até mesmo quando, no início das pesquisas, um problema psicológico quase me incapacitou. Portanto, aos meus pais Denis Dall'Asta e Célia Aparecida Bonatto Dall'Asta, deixo os meus agradecimentos. Ao meu irmão, Leandro Bonatto Dall'Asta, com quem ainda não tive a chance de jogar *CS*, e à minha irmã, Heloísa Bonatto Dall'Asta, a quem eu sempre recorro nos momentos mais difíceis, mas também nos melhores momentos. Também deixo um agradecimento à minha prima, Gabrielle Dall'Asta, quem sempre compartilha minhas ideias e transmite boa energia.

A minha segunda parte terá que ser aos poucos.

Primeiro, desde a faculdade, esta dissertação só funcionou porque teve o grande apoio de minha orientadora, portanto, deixo meu agradecimento à Priscila Piazzini Vieira, que sempre se interessou pelo assunto da minha pesquisa e talvez goste mais do meu texto que eu mesmo.

Também quero deixar meu agradecimento aos avaliadores do meu trabalho. Primeiramente, à Cassiana Stephan, que, no primeiro ensaio durante as aulas da pós-graduação, realizou uma leitura atenta do meu trabalho e deu sugestões valiosas para a continuidade. Em seguida, aos avaliadores tanto da qualificação quanto da banca de defesa, Tony Hara e Aldo Ambrósio, que também fizeram apontamentos importantes e com um cuidado excelente, sendo essenciais para a continuidade da pesquisa.

E assim como minha epígrafe veio diretamente de uma série muito especial para mim, a outra parte da minha segunda parte é um agradecimento gigantesco à minha tripulação, a todos aqueles que me acompanharam nessa jornada, junto comigo, tão distante de casa.

Agradeço ao meu imediato, Lucas Broto, com quem eu converso diariamente desde 2017 e não me lembro de ter passado um dia sem, mesmo que agora more na Alemanha; também a Wagner Sullivan, que sempre me apoia, mesmo com minha apatia, e continua a tentar me incentivar, e a Kaio Marchesini, que me ajudou bastante com as jogatinas de *Fortnite*.

Agradeço também a quem ficou de Cascavel: à Ana Paula Zampieri Lago, que conheço desde a minha infância e tem sido uma parceria sempre constante, à Isabela Borghetti, amizade que aconteceu por acaso, mas que talvez seja a melhor parte que ficou de uma época da minha vida, e à Heloísa Vechio, que, mesmo distante nessa época de distância, é sempre uma fonte de afeto.

Agradeço também à equipe do Memorial, principalmente a Vitor Resende e a Cristiano Correia, que extrapolaram a relação de coleguismo dentro de um ambiente de trabalho para uma amizade. Agradeço também ao Ministério Público do Paraná pelos dois anos de estágio, o aprendizado e o auxílio financeiro que a instituição me garantiu por esses tempos difíceis.

Às minhas *nakamas* da graduação, Giovana Castro e Gabrielle Buss, com quem, antes da pandemia, sempre que dava, confraternizávamos num bar para discutir os rumos de *One Piece*. Também da graduação, à Ana Paula Branco Melo, que não só me apoiou na pesquisa com bibliografia, mas com carinho, fofoca e afeto. Sempre essencial na minha caminhada acadêmica. À Fabiane Hadas, amiga da faculdade, trabalho e do que vier, que também me mandou a oportunidade do estágio no MPPR e me salvou da falta. À Lareana Machado com quem, quando essa pandemia terminar, comerei um pastel na Feira do Largo. E aos companheiros do Pôquer, Hector Molina, Matheos Almeida, Milena Dell'Aglio, Octávio Telles e Thiago Natário, que também são alvos de memes ruins e piadas de futebol.

À Cynthia pelo apoio psicológico, que, quase literalmente, salvou minha vida no ano de 2019.

E a Pedro Bragato, que eu conheço há pouco tempo, mas também me salvou em 2021.

Ou seja, todos os citados – e os não citados – foram fundamentais para que eu chegasse ao término deste trabalho. Também essenciais para eu ser quem eu sou. Todos estarão sempre em minha memória.

*"Quando vocês acham que pessoas morrem? Quando elas levam um tiro de pistola bem no coração? Não. Quando são vencidas por uma doença incurável? Não. Quando bebem uma sopa de cogumelo venenoso? Não! Elas morrem quando são esquecidas." (One Piece, Capítulo 145)*



## RESUMO

Entre 1982 e 1995, Caio Fernando Abreu teve uma considerável participação na literatura brasileira com a publicação de três livros de contos, um de novelas e um romance. Desde 1983 até 1995, o escritor trouxe a aids em seus textos, entre menções breves à doença e ela como temática central de seus escritos. O objetivo desta dissertação foi ler seus trabalhos a partir de uma perspectiva histórica para se tentar entender quais foram as visões de Caio Fernando Abreu sobre a aids comparando-as com os olhares estigmatizadores do período. Para isso, foi construída uma metodologia de história que prestou atenção na especificidade da literatura e da escrita do autor gaúcho. Da crítica literária, foi utilizado o conceito de autoficção encontrado em pesquisas realizadas sobre a obra de Caio Fernando Abreu, aliando-o à concepção de experiência, trabalhada por uma História Cultural associada ao pós-estruturalismo. Ao considerar as relações entre história e literatura, tão discutidas na historiografia, construiu-se um jogo relacional entre os dois campos, assim como entre texto, imaginação e modos de vida para entender a escrita de Caio Fernando Abreu. Prestando atenção nas diferentes historicidades, também houve um cuidado com a análise da trajetória do autor que, entre 1983 e 1990, em "Pela noite" do *Triângulo das águas* (1983) a *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), refletia sobre os impactos, os medos e as estigmatizações propiciados pelo surgimento da aids e, entre 1994 e 1995, nas crônicas "Cartas para além do muro" (1994) e o conto "Depois de agosto" de *Ovelhas negras* (1995), tematizou a questão enquanto portador do vírus, com apontamentos sobre uma nova relação com a vida, em razão da doença e apesar dela.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Aids. Autoficção. Experiência.



## ABSTRACT

Between 1982 and 1995, Caio Fernando Abreu had a meaningful role in Brazilian Literature with the publication of three short story collections, one novella collection and one novel. From 1983 to 1995, the writer brought AIDS in his texts, between brief mentions of the disease and it as the central theme of his writings. The aim of this master thesis was to read his works from a historical perspective in order to try to understand what were Caio Fernando Abreu's views on AIDS comparing them with stigmatizing views of the same time period. For that, a historical method was built, suited for the uniqueness of author's literature and writing. From the literary criticism, the concept of autofiction from studies of Caio Fernando Abreu's works was combined to the concept of experience developed by a Cultural History related to post-structuralism. Considering the relations between literature and history, discussed in historiography, a relational game was built between the two fields, as well as between text, imagination and ways of life to understand Caio Fernando Abreu's writing. Paying attention to the different historicities, care was also taken with the analysis of the author's trajectory, who, between 1983 and 1990, in "Pela noite" by Triângulo das Águas (1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* and *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), reflected on the impacts, fears and stigmatization caused by the emergence of AIDS and, between 1994 and 1995, in the chronicles "Cartas para além do muro" (1994) and the short story "Depois de Agosto" by *Ovelhas negras* (1995), thematized the issue as someone who was the virus, with notes on a new relationship with life, due to the disease and despite it.

Key-words: Caio Fernando Abreu. Aids. Autofiction. Experience.

## LISTA DE SIGLAS

AIDS –*Acquired Immunodeficiency Syndrome* (Síndrome da imunodeficiência adquirida)

AZT – Azidotimidina ou Zidovudina

CDC –Centro de Controle de Doenças

CPC –Centro Popular de Cultura

DOPS –Departamento de Ordem Política e Social

HIV –*Human Immunodeficiency Virus* (Vírus da imunodeficiência humana)

OMS –Organização Mundial da Saúde

SNI –Serviço Nacional de Informações

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1.	SOBRE O TRABALHO .....	12
1.2.	METODOLOGIA .....	17
1.3.	A ESTRUTURA .....	27
<b>2.</b>	<b>OS PRIMEIROS ANOS DE VIAGENS (1964-1982) .....</b>	<b>29</b>
2.1.	A DITADURA MILITAR .....	29
2.2.	MILITARISMO ERÓTICO.....	39
<b>3.</b>	<b>A AIDS ENTRA NA NOITE BRASILEIRA: 1983-1988.....</b>	<b>57</b>
3.1.	“PELA NOITE” E A DISCRETA INSERÇÃO DA AIDS .....	57
3.2.	“A PESTE DE QUE NOS ACUSAM”: A PRESENÇA E O MEDO DA AIDS .....	72
3.3.	O AMOR NOS TEMPOS DA PANDEMIA .....	80
<b>4.</b>	<b>“ALGO ACONTECEU COMIGO” .....</b>	<b>97</b>
4.1.	O DEPOIS DE <i>OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO</i> .....	97
4.1.1.	O olhar para o outro: Dulce.....	100
4.1.2.	Os vestígios da memória de Pedro .....	110
4.1.3.	O olhar para si: o encontro com Dulce .....	113
4.2.	“A ÚNICA COISA QUE POSSO FAZER É ESCREVER” .....	119
4.3.	A VIDA “DEPOIS DE AGOSTO” .....	123
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>132</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>141</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. SOBRE O TRABALHO

Esta dissertação se propõe, antes de tudo, a ser uma história de compaixão<sup>1</sup>. Busca-se, com respeito aos envolvidos, revisar e retomar a experiência de milhares de indivíduos afetados, direta ou indiretamente, pelo vírus da imunodeficiência humana (hiv)<sup>2</sup>, vírus que foi objeto de inúmeros discursos, alguns utilizados contra sujeitos ou certos grupos. Construções discursivas que, apesar de todos os avanços médicos, ainda acompanham pessoas soropositivas até hoje. Que este trabalho seja, portanto, o resgate e a construção de uma narrativa ética e que valorize todos aqueles e aquelas que lutaram contra senso-comuns e preconceitos para defender o direito à vida, não importando como ela se manifestasse.

Dito isso, o objetivo deste trabalho é a construção dessa experiência a partir de uma das perspectivas do período. A base do olhar para o período serão os escritos literários de Caio Fernando Abreu que, entre seus contos, romances e novelas, retratou a síndrome da imunodeficiência humana (aids<sup>3</sup>), em diferentes momentos de sua vida.

O recorte deste estudo se refere aos anos de 1980 e 1995, período que engloba a emergência da chamada crise da aids, iniciada com a comoção pública da doença a partir de um artigo publicado no Centro de Controle de Doenças (CDC) dos Estados Unidos, sobre cinco homens homossexuais, não relacionados entre si, que desenvolveram uma espécie de pneumonia, que ocorria usualmente em pacientes imunodeprimidos, a pneumocistose<sup>4</sup>. Também compreende o interesse inicial pela mídia sobre a doença e os estudos que a associavam a práticas sexuais, ao uso de drogas e a comportamentos individuais ligados aos chamados grupos de risco (no Brasil, principalmente a homossexuais), consolidando algumas construções discursivas sobre a síndrome da imunodeficiência humana, denominada inicialmente e de forma recorrente como *peste* ou *câncer gay*.

---

<sup>1</sup> A compaixão é uma das virtudes apresentadas por André Comte-Sponville no *Pequeno tratado das grandes virtudes* (1999). Aqui, após a leitura da definição do autor, ela entendida como a ideia de participar do sofrimento do outro, regozijando sobre a felicidade do outro ou se entristecendo com o infortúnio. Sem uma relação de condescendência, é um sentimento horizontal, direcionado a iguais, e propositivo no sentido de lutar por condições melhores. A história de Caio Fernando Abreu, da sua escrita e da geração de homens e mulheres serão pensadas sem juízos de valores ou questionamentos, mas valorizando o espírito de contestação e das lições construídas a partir das experiências evidenciadas ao longo desta dissertação.

<sup>2</sup> Do inglês, acrônimo para o *human immunodeficiency virus*.

<sup>3</sup> Também do inglês, *acquired immunodeficiency syndrome*.

<sup>4</sup> Artigo datado do dia 5 de junho de 1981, disponível em:

[https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june\\_5.htm](https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm). Acesso em: 29. set. 2020.

Em 1983, já presente em 20 países, inclusive no Brasil, a aids marca presença nos noticiários nacionais. Os primeiros casos são pontualmente veiculados em 1982, para, no ano seguinte, a doença ser maciçamente noticiada na mídia brasileira a partir da morte de Marcus Vinícius Resende Gonçalves, o Markito, renomado estilista que padece em 4 de junho. Na primeira metade da década de 1980, os casos se concentraram mais em São Paulo e no Rio de Janeiro (CASTRO, 2005, p. 3), capitais marcadas pelo crescimento populacional e de uma classe média beneficiada pelas relativas melhoras econômicas da década passada, que também garantiu uma participação dentro do movimento de contestação de costumes, junto de uma manifestação cultural brasileira própria (GREEN, 2014, p. 184-187). É um resultado contraditório do regime militar, que, ao mesmo tempo que limitava e tentava censurar a indústria cultural no país em função de ideais conservadores, permitiu uma maior circulação e desenvolvimento em diversas áreas do setor, como o cinema, um grande alvo da censura, mas que era tido como símbolo da modernização aos militares (QUINALHA, 2017, p. 92-93)

O recorte temporal trata tanto da história de grupos e sujeitos afetados pela doença como da mobilização social para que autoridades sanitárias buscassem soluções minimamente eficazes para a ascendente pandemia. Trágica história, numa perspectiva social, devido aos primeiros casos aparecerem primeiro em certos grupos sociais, mais associados às classes médias e altas, totalizando, na década de 1980, pouco mais de 15 mil casos no Brasil, segundo dados dos boletins epidemiológicos da época (GALVÃO, 2002, p. 9-12). De forma ascendente, a quantidade de casos e óbitos também são modulados pela luta social, devido às movimentações de grupos em organizações ou relacionadas ao Estado brasileiro na luta contra o hiv/aids. Segundo Galvão:

Acompanhando os acontecimentos ano a ano é possível perceber que, nesta curta e intensa trajetória da pandemia de HIV/AIDS, passamos da noção de uma doença que afetava a poucos, para um problema de segurança global. Ainda estamos superando, depois de muita luta, o entendimento da AIDS como uma doença de ricos para uma doença relacionada, cada vez mais, à pobreza. (GALVÃO, 2002, p. 8)

As primeiras reações à aids, evidenciadas na noção de “grupos de riscos” foram direcionadas às ações individuais. Socialmente, isso significou estigmatização e discriminação infligidas a partir das categorias epidemiológicas – homossexuais, usuários de drogas – inicialmente definidas (PARKER, 2000, p. 102) – que serviram de base à metaforização da doença, defendida por Sontag (2007), e que será trabalhada no decorrer da dissertação. A produção da aids associada à homossexualidade, ao uso de drogas, à prostituição, tiveram efeitos ambivalentes:

Entretanto, se a infecção por HIV passou rapidamente a se espalhar mais amplamente e a escapar dos limites de grupos de risco epidemiológico claramente definidos, é igualmente claro que nunca se espalhou aleatoriamente em qualquer sociedade. Apesar de nossa própria retórica durante a década de 80, o HIV/AIDS nunca foi uma epidemia democrática. A sugestão de que a AIDS é a epidemia de todos, de que todos somos igualmente expostos à infecção é o que se poderia chamar de uma espécie de “ficção necessária”. (PARKER, 2000, p. 102)

A ficção necessária foi uma estratégia contra a percepção social sobre a aids, que tomava nota da ideia de grupos de riscos. Dois efeitos resultam disso: o primeiro, de tirar o peso do estigma a determinados grupos. Entretanto, no imaginário popular, a epidemia de aids continuou a ser associada à homossexualidade, repetidas vezes e até hoje. Numa perspectiva subjetiva, a história da aids é também uma história de tragédia social, pelos efeitos devastadores que essa crise causou a sujeitos que fugiam à norma sexual, mesmo aqueles que não eram portadores do hiv. Efeitos que serão retratados por Caio Fernando Abreu em seus escritos, mas que podem ser vistos em outros sujeitos do período, como afirmado em entrevista por Ney Matogrosso sobre o impacto da aids no seu círculo de amigos:

A amizade é uma coisa que a gente deve zelar por ela. É mais do que amor, mais do que casamento, mais do que namoro. Sabe? Os amigos são uma coisa que eu prezo muito, as amizades sinceras. Eu tenho bons amigos, na década da AIDS eu perdi quase todos. A AIDS solapou, foi barra pesada (GSHOW, 2020)

O segundo foi o de romper a complacência generalizada dos não contemplados pela noção de grupo de risco (PARKER, 2000, p. 102). Com o início da epidemia, não é exagero apontar que houve descaso por parte de figuras políticas com o ascendente número de vítimas. Por exemplo, o presidente dos Estados Unidos durante quase todos os anos 80, Ronald Reagan, se pronunciou sobre a doença apenas em 1987. Na medida em que houve pressão por parte de grupos, organizações e movimentos, assim como a ruína da ideia de que apenas grupos específicos eram afetados pela aids devido à concretude de casos em diversas demografias, há uma mobilização internacional contra a epidemia em busca de alguma solução para seus efeitos devastadores.

Um dos grupos mais conhecidos é o *Act-up*. Este surge na cidade de Nova York em 1987 em decorrência da inércia do governo dos Estados Unidos. Um dos lemas era o de silêncio = morte (*silence equals death*), havendo uma mobilização para chamar a atenção pública ao problema, enfrentando grupos tradicionais – como a Igreja Católica – que se opunham ao uso dos preservativos como forma de evitar a aids e que defendiam a abstinência (LIMA, 2019, p. 59). Quando o primeiro tratamento surgiu, conhecido pela alta toxicidade e pouca eficácia em

evitar mortes, os grupos também enfrentaram as indústrias farmacêuticas, as quais buscavam lucrar com os medicamentos. Numa realidade brasileira, a organização em grupos teve uma influência considerável nos rumos das políticas públicas em favor de pacientes identificados com o vírus da aids, principalmente durante o processo de redemocratização.

Até 1995, os tratamentos continuaram no limiar da efetividade e toxicidade, quando, em 1996, o chamado coquetel surgiu, sendo responsável por uma revolução no tratamento contra o hiv. Após isso, a crise da aids se esvazia com a diminuição considerável da mortalidade da doença<sup>5</sup>. Hoje, a infecção pelo hiv ainda é um problema de saúde pública, mas, com o tratamento correto, um sujeito soropositivo pode viver tranquilamente portador do vírus sem que o quadro evolua para a aids. Gerações foram marcadas pelos efeitos da epidemia, o saber médico e toda a sensação de vitória contra doenças epidêmicas foram reavaliados (MOULIN, 2006, p. 43), no entanto, as construções discursivas continuam ainda a afetar pessoas vivendo com o hiv.

A definição do recorte temporal compreende, portanto, todas as etapas que marcam a novidade que foi o vírus da imunodeficiência humana à época: desde a ignorância inicial, a construção discursiva e narrativa da doença, assim como os avanços de cientistas e pesquisadores em identificar a causa da moléstia, ou seja, o seu agente patógeno, e assim desenvolver uma alternativa frente ao cenário de extrema desesperança que rondava a vida de milhares de sujeitos. Valoriza-se, então, o esforço de inúmeras pessoas que não caíram nas armadilhas do senso-comum e se importaram com a vida, evitando-se tomar caminhos que não envolvessem a empatia e a busca por soluções. Isso é extremamente sensível, pois, no momento da escrita dessa dissertação, o Brasil e o mundo enfrentam uma pandemia em que o número de mortes não é a única coisa a ser considerada. Há uma disputa de discursos que causam retrocessos e dificuldades no controle do coronavírus. Mais uma vez, a vida foi relativizada por outras razões que escapam da questão de saúde dos sujeitos.

Tal recorte, entre 1980 e 1995, no entanto, não será algo rígido dentro da escrita, sendo um marco de referências às fontes selecionadas. Em alguns momentos da pesquisa, quando houver necessidade, avanços e retrocessos serão feitos em função da contextualização.

---

<sup>5</sup> Hoje, as estratégias de atuação em relação ao vírus hiv e ao contágio variam entre a profilaxia pré-exposição, a PReP, a profilaxia pós-exposição, a PEP, o cuidado e tratamento com os indivíduos que vivem com o hiv que, além de salvaguardar a saúde do sujeito, também tem o efeito de impedir novas transmissões. No momento em que esse trabalho estava sendo escrito, houve notícias de um caso, no Brasil, de um paciente que aparentemente eliminou o patógeno a partir de um novo tratamento. Mesmo que de forma preliminar, os resultados marcam uma nova posição sobre o HIV. Para mais, <https://www.bbc.com/portuguese/geral-53330670>. Acesso em: 29. set. 2020



Definida a temporalidade, este trabalho tem por objeto entender o impacto que a enfermidade trouxe às experiências da época, assim como a maneira como a produção da subjetividade foi afetada pela aids. Isso se dará ao resgatar discursos e as maneiras como um sujeito problematizou a doença no período, um indivíduo que não costumava ocupar espaços tradicionais como jornais e televisão, ao menos de maneira informativa.

Desde o início de sua emergência, Caio Fernando Abreu trouxe a aids para a sua literatura. Natural de Santiago de Boqueirão, no Rio Grande do Sul, alternou sua vida entre grandes capitais do Brasil: em Porto Alegre, quando era mais novo, onde completou seus estudos e começou o ensino superior; em São Paulo, ao conseguir um emprego na recém criada *Veja*, quando abandonou a segunda faculdade para se tornar repórter; no Rio de Janeiro, antes de se aventurar no exterior quando mais se sentiu restringido pela Ditadura Militar. Cigano, como se definia (BAENA, 2008, p. 10), também passou algumas temporadas na Europa, ainda na década de 1970, cansado da realidade brasileira, depois, em 1990, quando participou de alguns programas de bolsa para escritores na França. Caio foi um profícuo escritor, porém teve dificuldades para viver de seus livros: trabalhou de forma versátil entre crônicas, críticas de filmes, teatro, roteiros para a televisão e cinema. Foi também um dos atingidos pela doença, algo que assumiu publicamente em 1994, falecendo em decorrência da aids em 1996.

A escolha das fontes, no entanto, terá como mote principal a sua ficção, sendo a relação entre realidade e ficção um ponto de extensa discussão dentro da crítica literária das ciências humanas, assim como para a crítica literária sobre Caio Fernando Abreu, de modo geral. Entre contos e romances, o autor não foi apenas um dos primeiros autores brasileiros a mencionar a doença em sua ficção (BESSA, 1997a, p. 51), como ela também marcou presença durante os próximos treze anos de publicação de Caio F. É importante levar em conta que a doença aparece de formas diferentes e em situações de vida diversas: inicialmente, o escritor provavelmente foi afetado pela doença justamente pela ameaça do desconhecido e por sentir preocupação com as vítimas, para depois, desconfiar e descobrir-se portador do vírus – algo que será melhor trabalhado em cada uma das análises.

Para esta dissertação, as fontes selecionadas foram cinco contos: “Sargento Garcia” (ABREU, 2015a), “Linda, uma história horrível” (ABREU, 2014a), “Mel & Girassóis (ao som de Nara Leão)” (ABREU, 2014a), “Dama da Noite” (ABREU, 2014a) e “Depois de agosto” (ABREU, 2010), três crônicas, as chamadas “Cartas para além dos muros” (ABREU, 2014b), a novela “Pela noite” (ABREU, 2015b) e o romance *Onde andará Dulce Veiga?* (ABREU, 2014c) de Caio Fernando Abreu, que serão descritos após a definição metodológica a seguir, que estará ligada, na maioria das vezes, a uma perspectiva histórica.

## 1.2. METODOLOGIA

A utilização dos textos literários de Caio Fernando Abreu expõe alguns cuidados quando se pretende lê-los por uma perspectiva histórica. E, apesar de fortemente amparado pelas análises da crítica literária e de pesquisadores na área da literatura e de letras, este trabalho propõe uma análise histórica da obra e da escrita de Caio Fernando Abreu, imaginando as possibilidades que esse intercâmbio entre áreas diferentes permite, até mesmo pela posição que a história pode ocupar nessa discussão.

É necessário estabelecer alguns pressupostos teóricos que guiarão as análises propostas dos contos, sua relação com o contexto e o potencial que a literatura possui dentro da área da história, sempre levando em consideração as características da escrita de Caio Fernando Abreu e os diferentes momentos em que ela é produzida. A biografia do autor é importante, porém não é o mote da escrita, ou seja, não se pretende estabelecer uma relação de causalidade entre o contexto em que Caio F. escreve os seus contos, romances e produções literárias afins, sem que haja a presença na narrativa do que se pretende desenvolver na dissertação. Portanto, evita-se também uma espécie de biografismo: ou seja, apresentar a presença de retratações do cotidiano de Caio, em sua escrita, partindo de sua história de vida e das diversas realidades em que o autor viveu. Proponho, portanto, a partir das relações entre história e literatura, entre obra e contexto, vida e escrita, um jogo relacional entre as experiências de Caio Fernando Abreu e suas narrativas, mediado pela imaginação do autor.

As primeiras observações acerca da escrita e da persona de Caio Fernando Abreu estão de acordo com apontamentos sobre o método de análise que uma fonte literária evoca dentro da historiografia. A noção de uma metodologia única inexistente em relação ao uso da literatura pela história, como afirma Antônio Celso Ferreira em “A fonte fecunda” (FERREIRA, 2009, p. 61-91), em que o trabalho do historiador é de criar uma metodologia que se adeque ao objeto de estudo e não o contrário, seguindo as características da documentação, com a delimitação bem definida de um problema de pesquisa que a envolva. (FERREIRA, 2009, p. 80)

As características da escrita literária, portanto, definem uma das primeiras problemáticas de sua análise: a questão estética e estilística proposta pelo autor. Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, apresenta a literatura como uma questão importante numa pesquisa historiográfica, visto que o escritor teria uma “espécie de liberdade condicional de criação” (SEVCENKO, 1999, p. 20). Por ser condicional, o aspecto estético se relaciona com outros, até mesmo a questão contextual, uma vez que as experiências e leituras anteriores

impactam na produção da subjetividade do autor e na sua escrita. Sevcenko nos traz a analogia do livro, ou da obra, como uma árvore, tendo conexões com a realidade que influencia na qualidade do fruto, a partir do solo, da natureza, do clima e das condições ambientais. (SEVCENKO, 1999, p. 20)

Tal imagem é importante para se pensar em todas as questões da realidade extratextual, ou seja, o contexto da produção que, de alguma maneira, impacta a forma e o conteúdo da escrita, relacionando a atuação do escritor com seu entorno. No entanto, como se expôs anteriormente, evita-se uma relação causal entre texto e contexto, ainda que não se ignore as inúmeras presenças das experiências do sujeito em sua produção literária, entre contexto e texto, posicionando a presença do sujeito na produção<sup>6</sup>. Ainda sobre Caio Fernando Abreu, a pesquisa de Sevcenko nos dá uma boa perspectiva de seu potencial analítico: a defesa dos textos literários como uma possível visão diferente à encontrada na história tradicional, possibilitando o contato com visões de mundo dadas como vencidas pelos fatos (SEVCENKO, 1999, p. 21)., os marginalizados da história Entre a história dos que vitimizam e a história dos que, em face de uma doença mortal e carregada de discursos, produziram e se colocaram como sujeitos da própria história e contrários à perspectiva majoritária, escolhe-se esta última como opção de trabalho.

Camillotti e Naxara, no artigo “História e Literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil” (2009. p. 15-49) apresentam o panorama do impacto que a chamada virada linguística trouxe ao campo da história, visto que esta, desde o século XIX, tentou se afastar da escrita literária, justificando-se a partir de um método de análise e escrita em busca de uma suposta objetividade. O desmonte de tal ideia e uma abertura constante à subjetividade dentro da história possibilitaram uma ampliação no escopo de fontes e temáticas pertinentes ao historiador. Longe da documentação oficial, que visibilizava apenas os tradicionais sujeitos da história, a utilização de novos materiais e instrumentos de trabalho permitiram o contato com as minorias subjugadas historicamente, considerando os relatos de personagens distintos e marcados por estigmas sociais, como mulheres, negros, minorias de identidades sexuais e de gênero.

Um dos trabalhos que ajuda a compreender os romances na perspectiva histórica é o de Richard Miskolci: em o *Desejo da nação - masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*, o pesquisador interpreta a constituição de um sentimento de nação pelo dispositivo da

---

<sup>6</sup> Outro interessante apanhado da relação da história com a literatura é o texto de David Harlan, “História intelectual e o retorno à literatura” (2014, p. 13-61).

sexualidade. O controle das masculinidades também se relacionava com uma ideia embranquecedora da população, em que a miscigenação era vista como elemento degenerativo. Em sua introdução, Miskolci aponta para a seguinte interpretação da fonte literária:

Romances são arquivos com autor, mas a despeito de explorar -- em um caso e outro caso -- aspectos das biografias de seus criadores, interessa-me mais o conteúdo das obras e sua recepção como meio de acesso a ideais e visões político-sociais correntes, do que compreender as dinâmicas de poder no campo intelectual. Interessa-me mais o fato de que Raul Pompeia, Adolfo Caminha e Machado de Assis foram, cada um à sua maneira, figuras dissidentes com relação a modelos comportamentais da época. (MISKOLCI, 2013, p. 39)

Tendo por base a experiência de outros sujeitos da história, leva-se em consideração as ponderações realizadas por Joan Scott acerca do que significa a experiência no campo histórico. A autora, em seu artigo “A invisibilidade da experiência” questiona o uso indiscriminado que os historiadores fazem do conceito, sem questionar as relações de poder que posicionam as experiências e que formam os sujeitos ligados a determinadas identidades. Em outros termos, evita-se pensar a questão da sexualidade em Caio Fernando Abreu a partir de uma relação causal com a de sua vida pessoal aliada a uma noção de identidade fixa que não questiona os sistemas de representação em que a experiência posiciona o sujeito. Segundo Scott, portanto:

Tornar visível a experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressivos, mas não sua lógica ou seus funcionamentos internos; sabemos que a diferença existe, mas não a entendemos como constituída em relação mútua. Por isso precisamos nos referir aos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e apresentam suas experiências. Não são indivíduos que têm experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência. (SCOTT, 1998, p. 304)

Nesse sentido, a problematização da experiência da homossexualidade ou do homoerotismo é latente na obra de Caio Fernando Abreu, assim como em sua biografia. O autor questionava a questão identitária, uma vez que evitava qualquer tipo de rótulo e discordava até da divisão em diferentes sexualidades, como o mesmo afirmou em uma de suas crônicas (ABREU, 2014b, p. 117). De tal maneira, tenho como objetivo uma construção do processo histórico que compreende a contracultura ao mesmo tempo como aquela que contestou o sistema de representação homossexual e heterossexual, e que, em seguida, constituiu a formação de movimentos e de um modo de vida gay em que a relação entre indivíduos do mesmo sexo passou a ser vivida livremente, apesar de ainda sofrer entraves sociais.

A questão da experiência também foi um importante ponto de partida para muitos críticos em relação à obra de Caio Fernando Abreu, caracterizando-a, algumas vezes, até como

autobiográfica. Os trabalhos de Nelson Luís Barbosa (2019), Cristiane Torres Baena (2008) e Gabrielle da Silva Forster (2011), no entanto, apontam uma chave de leitura que considera a questão das vivências do autor, sem apontar para a noção que a autobiografia traz enquanto verdade. Para escapar disso, propõe-se um outro conceito, o da autoficção.

Tal conceito pode ser interpretado a partir dos limites do pacto autobiográfico, estabelecido por Philippe Lejeune: o pacto autobiográfico é o compromisso assumido por um autor de contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade (LEJEUNE apud. BARBOSA, 2019, p. 135). Barbosa ainda cita a definição de Jean-Claude Bernadet para explicar como se constitui a autoficção: “autoficção poderia ser uma espécie de autobiografia se movendo dentro de uma ficção” (BERNADET apud. BARBOSA, 2019, p. 162), em que, no romance, não há a presença de um acordo autobiográfico, mas que, dentro de um pacto literário previamente mantido com o leitor, o autor insere algo pessoal na ficção, tornando-a parte da trama (BARBOSA, 2019, p. 162). O pacto autobiográfico, tácito com o público também, seria o de que o autor, a partir da primeira pessoa, propõe-se a contar sua vida. Porém, a própria noção de autobiografia não garante uma verdade na escrita.

Barbosa traz uma definição de autoficção a partir dos trabalhos de Isabela Grell sobre Serge Doubrovsky, responsável por cunhar o termo no livro *Fils*, definido pelo autor como tal na quarta edição. Segundo a pesquisadora, para o escritor, autoficção é quando se instala o primado da linguagem sobre o fato que se pretende narrar, ainda que realmente vivido. A finalidade seria, portanto, de infectar o leitor deixando nele seus traços (BARBOSA, 2019, p. 168).

A autoficção é apresentada como chave de leitura a Baena e Forster e com definições mais ou menos convergentes. É importante trazer a este trabalho os principais aspectos das definições, pois elas ressaltam a importância do conceito de experiência. A presença das experiências de Caio Fernando Abreu, quando possíveis de pincelar no texto ficcional, servirão de ponto de partida às análises contextuais, frequentemente colocando a perspectiva de Caio em função de outras sobre o período, a partir de uma bibliografia selecionada. A forma que o escritor retrata aspectos e experiências cotidianas, considerando o advento da aids como uma delas, o trauma que a doença gera e a própria confirmação posterior de seu estado sorológico são questões que importam a partir da presença delas nas narrativas de Caio e inteligíveis a partir de seus escritos de natureza ficcional.

Emprestando o uso do conceito de autoficção por Nelson Luís Barbosa, a pesquisadora Gabrielle da Silva Forster vai além e aponta o hibridismo entre os diferentes gêneros pelos quais

Caio Fernando Abreu versava, especificando que os elementos atuam no sentido de localizar o leitor e o texto num limiar com a realidade:

Esse paradoxo que afirma os dois sentidos ao mesmo tempo, emerge não apenas do depoimento do escritor, mas também se atualiza na leitura de seus textos. Por isso, ao aproximar suas cartas (essencialmente pessoais), suas crônicas (gênero híbrido no qual as fronteiras entre o real e o fictício estão diluídas) e seu trabalho literário, percebemos muito do escritor nesse último: experiências, relações, visões do mundo e de si mesmo, além de um contexto histórico específico e de lugares concretos que passam a ser ambientados na narrativa (FORSTER, 2011, p. 10)

Como a autora apresenta, a ideia de trazer temáticas a partir de contos de Caio e relacionar com a sua vida não é de forma alguma uma relação de encaixe determinista, partindo do aspecto externo ao interno, mas sim de prestar atenção na maneira como o escritor decide apresentar lugares concretos e cidades em seus escritos. Ainda segundo Forster, a crítica a tais espaços não está na representação ilustrativa dos quadros sociais, mas numa perspectiva individual de seus personagens, que demonstram desencanto e desilusão com os ambientes (FORSTER, 2011, p. 18). É importante, assim, distanciar-se de uma análise como a proposta por Sidney Chalhoub acerca de Machado de Assis, em que o autor apresenta uma interpretação das elites cariocas e das relações sociais a partir da representação delas dentro da escrita do autor (CHALHOUB, 2003). Não é uma relação de representação, mas da maneira como Caio Fernando Abreu elabora os temas e constrói uma perspectiva sobre os mesmos. Forster afirma que a intersecção entre a vida e obra de Caio é o ponto que permite a sua análise, a formação da subjetividade do autor a partir de seus personagens (FORSTER, 2011, p. 21), porém com ressalvas, uma vez que o objetivo do escritor é de esconder sua presença, enganar, confundindo as suas experiências com ficção e sua ficção com suas experiências, fundindo pessoas reais, transformando conhecidos em personagens diferentes e imiscuindo-se na narrativa de formas diversas.

Cristiane Torres Baena defende uma percepção semelhante ao destacar a persona que Caio Fernando Abreu construiu para si em cada interação com o leitor, com a crítica, a partir de suas crônicas, cartas, em que formulava uma noção pela qual lemos e entendemos quem ele foi. Segundo a pesquisadora, “a persona do autor, portanto, é construída e constituída através da imagem que ele passa e repassa em cada aparição ou ausência” (BAENA, 2008, p. 58)

A partir das ponderações baseadas nos autores supracitados em relação ao conceito de autoficção, é possível formular algumas proposições metodológicas que ajudarão na leitura e na escrita sobre o escritor gaúcho, marcadamente com um objetivo diferente dos propostos pelos autores citados.

A primeira proposição é de que as experiências e vivências de Caio Fernando Abreu formam um substrato fundamental à sua literatura, em que o autor vivia a sua escrita e seus personagens. A busca por experiências é referencial para o seu processo criativo, porém rodeada por elementos ficcionais.

A segunda proposição metodológica se refere à imagem que temos de quem foi Caio Fernando Abreu, visto que esta é formatada e construída a partir da própria pessoa, em relação a suas entrevistas, escritos, ditos e apontamentos. Um exemplo disso é que, com as republicações de seus livros, Caio apresentou algumas continuidades em contos, a partir de lugares, como o Passo da Guanxuma, uma cidade fictícia criada pelo escritor que foi palco de alguns contos e origem de personagens, assim como a presença de Dulce Veiga, a personagem desaparecida em *Onde andará Dulce Veiga?* e que é mencionada em outros produtos do autor.

Também considero importante convidar Caio Fernando Abreu para aproximar a metodologia da própria visão do autor sobre a relação de si com seus escritos, em uma carta direcionada a Sérgio Keuchgerian:

O escritor é uma das coisas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. E eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos (ABREU, 2016, posição 1717-1723)

Por fim, o que importa a esta dissertação, quando se aponta o impacto de sua experiência nas obras, não é se Caio Fernando Abreu representou a verdade em seus escritos, ou seja, uma imagem pautada no real em relação à crise da aids e as experiências ocorridas. Trata-se aqui do que aponta Baena (2008): a impossibilidade de se representar a realidade a partir de uma narrativa, uma vez que quando ela é posta em escrito, inúmeros detalhes do real são perdidos. O que este trabalho pressupõe é a aparição de um discurso (ou vários) sobre a aids em sua obra, em meio a uma dispersão de outros nem sempre positivos e muitas vezes carregados de desinformação sobre a doença e aqueles afetados por ela. É em meio a esse conflito de concepções sobre a epidemia que Caio Fernando Abreu escreve, construindo outras perspectivas sobre a moléstia, assim como refletindo de maneira específica sobre os seus efeitos sociais e culturais.

O fato do autor ter sido uma das vítimas da doença também é importante em relação à noção da ilusão biográfica apontada por Pierre Bourdieu e que utilizo para compreender a trajetória dele, já que se o instituto social do nome seria uma “rapsódia heterogênea” e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, então todas as



descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio e um espaço (BOURDIEU, 2006, p. 187) De tal maneira, as retratações da doença presentes em seus textos literários não devem ser explicadas em função de uma conexão do autor essencializada com a aids, uma vez que o escritor gaúcho apresenta um diagnóstico positivo apenas em 1994, dois anos antes da sua morte, mas escreve sobre ela desde 1983.

Assim como há uma livre interpretação da textualidade em Caio Fernando Abreu, com respeito e ética à sua obra, considero nesta dissertação os apontamentos de Foucault sobre o sujeito universal<sup>7</sup> e as análises críticas do feminismo acerca da função-autor<sup>8</sup>, junto com os condicionantes que envolvem a confecção de uma obra. Ou seja, a ideia de um autor criador invisível é constantemente repensada a partir de historiadoras e críticas literárias da diferença, em que o sujeito universal, o autor como a autoridade, é questionado e repensado segundo suas condições e privilégios históricos. Laurence de Cock (2019) apresenta que a expansão da noção de fonte também trouxe a possibilidade de uma escrita da história de diversas minorias, uma vez que estas pouco tiveram acesso às produções tradicionais (COCK, 2019, p. 16). O espaço da literatura, como apontado por Sevckenko, permite uma construção da história dessas existências consideradas não dignas: durante a pesquisa, por exemplo, as diversas homossexualidades no Brasil são retiradas das sombras por meio de práticas que são contrárias à moral e aos bons costumes, em banheiros, saunas, entre outros, que, porém, permitiram a construção de um senso de comunidade. Hoje, pensar esse passado é pensar a diferença, em que tais existências têm a possibilidade de viver abertamente.

Não procurar uma verdade conecta-se com uma postura teórica que reflete sobre o modo como a história costuma se relacionar com a literatura, um ponto importante a esta introdução.

---

<sup>7</sup> Foucault, ao questionar o que chama de função-autor, ou seja, a relação contemporânea com a instituição autor, o nome próprio de quem escreve o livro, mas que não se restringe a isso, englobando pensamentos, volta-se à questão do sujeito, problematizando como encontrar o sujeito no emaranhado de discursos que uma obra evoca e produz: “como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 287).

<sup>8</sup> O ensaio de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?* evidencia que a questão da diferença, tão ressaltada nas diversas produções artísticas, é relacionada à problemática de exclusão a minorias do campo da arte. Ao se analisar o campo, por exemplo, não se questionam as oportunidades que permitiram o surgimento de “gênios” da pintura, literatura. Frequentemente se questiona por que não há equivalentes femininos (ou de outras minorias, como negros) em relação a nomes como Michelangelo, Shakespeare, entre outros, mas pouco se problematiza o que permitiu, ou seja, as condições e relações sociais e de poder que fazem do processo artístico algo coletivo: “a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais. A arte quase sempre não é isso; a grande arte nunca o é. O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual” (NOCHLIN, 2016, p. 8)

Essa dissertação questiona a imagem da história como aquela que produz um saber científico sobre o passado, ou seja, a história como uma representação de realidades anteriores a partir de seus vestígios, e reconsidera o afastamento constante que estabeleceu com a literatura, relegando-a em muitos momentos ao campo das artes.

O chamado *linguistic turn*, ou a virada linguística, refere-se à revolução epistemológica ocorrida dentro das ciências humanas que questionou a busca incessante do objetivismo nestas áreas do conhecimento. Isso se deu a partir de uma compressão de que a realidade se faz no discurso, sendo os trabalhos, principalmente os de história, construções discursivas com base em vestígios que revelam apenas recortes do acontecido, sendo impossível um trabalho que englobe todas as visões sobre determinado fato. O baque dentro da historiografia, portanto, aconteceu em relação às narrativas totalizantes, pretendidas pelos historiadores como forma de explicar movimentos e estruturas, como a longa duração. A história total foi constantemente questionada e esmigalhada em diversas narrativas.

Hoje, os críticos da virada linguística apontam para um relativismo total em que ela desembocou, em que nenhuma produção historiográfica se apresenta como verdade. Porém, os apontamentos e as questões trazidas pelo movimento permitiram novas possibilidades de análise e interpretação dos passados históricos, um alargamento na concepção de fonte e trazendo temáticas mais ligadas à cultura e à subjetividade.

Dentro disso, a história permitiu-se ficar menos engessada em métodos ligados às escolas características do século XIX, que baseavam sua metodologia nas ciências naturais, em que o historiador seria responsável apenas por ordenar logicamente os dados e as fontes falariam por si só. Além de depender do papel do historiador, a partir da problemática destinada à fonte, hoje se considera a subjetividade que impregna tanto a documentação quanto o pesquisador, não descolando-o da sua própria realidade. A visualização da história enquanto discurso, em meio a tantos outros sobre o passado, permitiu a utilização das fontes carregadas de subjetividade – antes preteridas pelas aparentemente objetivas – como a memória, os relatos orais, diários, que revelam questões que não são da ordem da importância que uma história oficial, por exemplo, previa. Além da demografia, questionamentos sobre costumes, as mentalidades, ideias, sentimentos, aspectos menos nobres à historiografia tradicional, passaram a aparecer cada vez mais.

Um dos oponentes ao cientificismo da história foi Hayden White (1994), que apontou a problemática da ambiguidade metodológica da disciplina – que ficava entre o saber científico aos moldes do século XIX – e sua origem e relação umbilical com a literatura. O teórico criticou a posição conservadora com que os historiadores se apegaram à forma dos romances românticos

de narrativa, em que a maneira cronológica tradicional era o modelo a fim de dar inteligibilidade aos fatos pesquisados, sem considerar os avanços e inovações na escrita por parte de escritores modernistas (WHITE, 1994, p. 56). White apresenta a necessidade de se abandonar conceitos oitocentistas de ciência e também da literatura, defendendo a possibilidade de usar visões de mundo que não científicas, como a explicação literária em favor de trabalhos historiográficos. O chamado fardo da história é essa dureza metodológica que é, ainda assim, indefinida.

Essa aproximação da história com uma atividade artística levou a uma série de respostas por parte de historiadores mais próximos à metodologia tradicional e incomodados com os apontamentos de Hayden White e da virada linguística, como um todo. A importância disso tudo foi que os pesquisadores dentro da historiografia, ao menos, precisaram desenvolver ferramentas, teorias e técnicas de análise para a defesa de suas posições. Assim como apresenta Joan Scott (1999) no artigo já citado, por muito tempo historiadores não questionaram aspectos fundamentais do método, em que a categoria de experiência aparece sempre nos trabalhos de renomados pesquisadores como algo natural.

Por exemplo, Diogo da Silva Roiz, em seu livro *Linguagem, cultura e conhecimento histórico* (2012), trabalha com diferentes posições e respostas às inquietações apresentadas pela virada linguística. De Hobsbawm a Ginzburg, os historiadores não passaram indiferentes à transformação historiográfica que ela representou. Para Roiz, a vertente francesa é um dos pontos de partida para o questionamento da história estrutural, que era hegemônica no período. Michel Foucault, por exemplo, trouxe em seus trabalhos a sexualidade não a partir da formação econômica em função da lógica reprodutiva, mas sim as diferentes construções discursivas sobre o sexo e a transformação desses dizeres, principalmente após a idade moderna e durante o século XIX, num dispositivo de sexualidade que centrou a identidade do sujeito no seu desejo.

A composição extratextual elevada à categoria de discurso impulsionou métodos diferenciados e novos questionamentos sobre a possibilidade da história ser uma representação da realidade. O controle rígido dos dados e um método de análise não garantem mais, de maneira fundamental, a confiabilidade da história. Assim como Hayden White expõe, a história, per si, não diz nada sozinha e pode justificar um sem-fim de absurdos. A história, ainda segundo White, foi perdendo cada vez mais a sua posição dentro das ciências humanas pela rigidez do método e pela decisão de ignorar os avanços nas diversas áreas, em que os historiadores enfrentaram o questionamento acerca de seu método ora defendendo sua proximidade com a arte, ora seu caráter científico. Assim, entender e utilizar essa posição ambígua, sem negar visões de mundo que não são consideradas as científicas, pode ser uma oportunidade à história

para que ela tenha sua potencialidade considerada, uma vez que seu papel é cada vez mais desafiado pela sociedade.

Considero, portanto, que a história não é uma representação objetiva sobre o passado, mas um conhecimento construído a partir de seus vestígios e um discurso sobre o mesmo, em função do presente. É importante repensar esse caminho de afastamento e aproximação com a literatura, algo que permite pensar as potencialidades que a história possui enquanto um saber construído a partir de vestígios do passado, mas também com um intercâmbio com outras áreas, principalmente a reaproximação com a literatura. Fugindo da lógica da subordinação da história a uma determinada disciplina (BENATTI, 2001, p. 30), a relação da história da crise da aids, pensando a escrita de Caio Fernando Abreu enquanto fonte e produtora de um dos discursos sobre a doença, talvez traga alguma inventividade a assuntos que uma história mais disciplinar talvez não consideraria justificada. A voz de Caio F., num momento em que novas normatizações da sexualidade estavam por surgir, em função de uma doença associada ao ato sexual, talvez seja um importante meio de resistência aos discursos de potências contrárias às liberdades individuais:

Tudo indica a crise dessa ordem e o aparecimento lento de outras formas de controle daquilo que os homens fazem, falam, pensam e escrevem. O diálogo com a literatura e com a teoria literária faz ver que talvez a velha história não passe, afinal, de uma ficção bem (ou mal) documentada. Nietzsche, mais radicalmente, disse que a história talvez não seja mais que um preconceito ocidental. Que importa, contanto que no regaço dessa ficção ou desse preconceito possamos viver e resistir contra as potências que nos querem fracos e tristes? (BENATTI, 2001, p. 30)

Há algumas considerações antes de partir para a descrição dos capítulos, de cunho metodológico devido à utilização de termos das fontes citadas. Uma das metáforas sobre a aids, que foi feita pelos casos, mas consolidada pela mídia, retoma a descrição de Susan Sontag (2007) em que contrair era se descobrir parte de um dos chamados “grupos de risco” e, portanto, expor uma identidade que poderia ser escondida (SONTAG, 2007, posição 1314). Em função disso, muitos grupos se formaram, principalmente aqui no Brasil, para se proteger e defender seus semelhantes, influenciando na saúde pública e na conscientização sobre a moléstia. Durante alguns momentos deste trabalho, preferiu-se utilizar o termo gay, considerando que este, hoje, tem um significado um pouco diferente ao da época. O movimento LGBTI, como é definido no Brasil atualmente, tem sua própria historicidade no sentido de englobar as lutas de minorias, uma vez que agora homens homossexuais são sinônimos de gays. Assim como no vocábulo inglês, cujo termo se refere às diferentes identidades sexuais, à época, diversos sujeitos que fugiam às normas eram englobados pela palavra, muitas vezes aportuguesada,

como travestis e transsexuais, além das lésbicas. Escolhe-se, portanto, utilizar as mesmas palavras das fontes a fim de evitar um certo anacronismo que não leva em conta a historicidade das lutas internas ao movimento de liberação homossexual, que se transformou na luta LGBTQI+.

### 1.3. A ESTRUTURA

De tal maneira, esta dissertação será dividida em três capítulos, partindo desde o seu início para a reflexão sobre a escrita de Caio Fernando Abreu, para aproximá-la de questões contextuais e teóricas. O primeiro capítulo será dirigido diretamente à questão da formação de Caio como escritor, mas também à sua construção subjetiva. Ou seja, tal seção terá por objetivo contextualizar os anos em que o escritor gaúcho cresceu principalmente sob uma ditadura militar que perseguia o diferente, numa perspectiva conservadora, enquanto o mundo estava em profundas transformações na ordem dos costumes. A fonte trabalhada será o conto “Sargento Garcia” do livro *Morangos mofados*, que foi escrito entre 1979 e 1982, período em que a aids ainda não era uma questão de saúde pública e nem moral, no entanto, já é possível encontrar elementos da contracultura, das transformações subjetivas e de existência que ela trouxe, assim como uma espécie de “ressaca” de tais ideais, que Caio Fernando Abreu retrata profundamente nessa obra. Houve a necessidade de contextualizar o regime militar, principalmente em relação à questão dos costumes.

O segundo capítulo, uma continuação direta do primeiro, tratará da insurgência da aids na realidade mundial e brasileira, levando-se em consideração toda a mudança que os anos 70 inaugurou e a constituição de um modo de vida gay, este retratado por Caio Fernando Abreu, ora de forma crítica, ora de forma amena. Em 1983, no lançamento de *Triângulo das águas*, é o ano que a aids aparece de forma mais contundente na mídia brasileira e também marca presença na ficção de Caio em “Pela noite”, a novela que será uma das fontes nesse capítulo. Considerando a crescente problemática envolvendo a doença na realidade brasileira, tal seção será constituída também de uma análise da aids e do seu impacto na experiência dos indivíduos, por meio de uma construção discursiva, de uma contextualização histórica da epidemia, mas também de uma tentativa de analisá-la a partir da categoria do trauma. A citação direta da aids em “Pela noite” não será uma constante na obra de Caio Fernando Abreu, porém a doença será temática recorrente: as maneiras do escritor retratar a moléstia também serão alvo de análise, a partir de contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, lançado em 1988. Neste ano, as informações sobre a doença já estão um pouco mais esclarecidas e, portanto, é uma temática

mais recorrente no cotidiano dos sujeitos: aqui, os contos selecionados retrataram o que já deixou de ser uma novidade e Caio Fernando Abreu utiliza a temática para pensar possíveis experiências e elementos ficcionais em que a doença aparece como pano de fundo. Os contos selecionados de apoio a tal trabalho foram o “Mel & Girassóis”, que fala sobre a desconfiança de uma personagem sobre o seu interesse romântico em um resort, questionando-se acerca dos lugares que ele possa ter ido; “Dama da noite”, centrado em uma mulher que conversa com um rapaz mais jovem em um bar e que está à espera de um amor; e, por fim, “Linda, uma história horrível”, que descreve um personagem que retorna à casa de sua mãe para contar-lhe sobre ser portador da aids.

O terceiro capítulo é centrado na análise dos efeitos que a possibilidade da doença causa nas experiências. Primeiro, nos personagens do romance analisado, *Onde andará Dulce Veiga?*, o segundo e último de Caio, na relação entre o presente deles com o passado e a necessidade de se encarar de frente a vida para a sua continuidade. Seguindo na perspectiva das relações interpessoais, a dissertação caminha para o fim a partir das cartas-crônicas “Para além dos muros”, que foram utilizadas como fontes secundárias, devido ao hibridismo da composição de Caio Fernando Abreu, para continuar a contextualização das suas experiências – do sucesso no exterior, o retorno ao Brasil doente e a volta a Porto Alegre.

Por fim, o impacto subjetivo de ser portador da doença será analisado em “Depois de agosto”. O escrito faz parte de uma coletânea de outros textos engavetados durante a vida de Caio Fernando Abreu. Escrito em 1995, o conto retrata a história de um sujeito que se descobriu soropositivo após uma temporada entre a vida e a morte num hospital e, apesar de toda a desesperança, mais forte, descobriu o amor. A eternidade do encontro de pessoas e do momento é a conclusão necessária a uma dissertação escrita durante uma outra pandemia, algo que será melhor explorado durante a conclusão – e a história de compaixão se tornará uma reflexão sobre as relações entre vida e morte, a partir das experiências de outro sujeito em outra pandemia.

## 2. OS PRIMEIROS ANOS DE VIAGENS (1964-1982)

### 2.1. A DITADURA MILITAR<sup>9</sup>

Art 2º Todos os brasileiros são obrigados ao Serviço Militar, na forma da presente Lei e sua regulamentação.

[...]

Art 17. A classe convocada será constituída dos brasileiros que completarem 19 (dezenove) anos de idade entre 1º de janeiro e 31 de dezembro do ano em que deverão ser incorporados em Organização Militar da Ativa ou matriculados em Órgãos de Formação de Reserva. (BRASIL, 1964)

— Hermes — O rebenque estalou contra a madeira gasta da mesa. Ele repetiu mais alto, quase gritando, quase com raiva: — Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa? Avancei do fundo da sala.

— Sou eu.

— Sou eu, meu sargento. Repita. (ABREU, 2015a, p. 109)

O alistamento militar foi e é obrigatório a todos os sujeitos nascidos homens no Brasil quando atingem uma idade específica. Realidade que vem desde as primeiras décadas do século XX, presente em todas as Constituições, com exceção à da Primeira República. Experiência, portanto, marcante na vida de todos os brasileiros. É tanto um rito de passagem como também uma situação opressiva, baseada na autoridade militar, e um pouco vexatória, como foi a de Hermes, segundo seu relato.

Mesmo sem explicitar datas, o trecho indica que o alistamento tenha ocorrido durante os primeiros anos da Ditadura Militar, antes da Constituição de 1967 e sob a Lei 4375/64, a do serviço militar. Nos tempos do Marechal Humberto Alencar Castelo Branco, o relato descreve o seu retrato na parede: “O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu estremecer comigo. Na parede, o retrato do marechal Castelo Branco

---

<sup>9</sup> O subtópico denominado Ditadura Militar tem o objetivo de contextualizar as realidades nas quais o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu se formou como sujeito e se consolidou enquanto escritor, mirando numa espécie de pano de fundo em como estava o Brasil e o mundo quando a Aids, síndrome da imunodeficiência humana, transformou a saúde e a sociedade. Para isso, a análise do conto “Sargento Garcia”, um pouco anterior ao recorte temporal, servirá de apoio. Publicado no livro *Morangos mofados*, o conto será tido como o relato de um Hermes, o protagonista. Uma análise mais tradicional, que prestou atenção às questões da sexualidade do sargento Garcia e de Hermes, já foi feita no trabalho de conclusão de curso, cf. DALL'ASTA, Rodrigo Bonatto. **Do mofo às manchas de "uma história horrível"**: a sexualidade antes e após a aids na escrita de caio fernando abreu (1982-1988). 2017. 94 f. Monografia como trabalho de conclusão de curso - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/monografia-rodriigo-bonatto-dallasta.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020



oscilou.” (ABREU, 2014a, p. 111) –, sendo este o primeiro presidente depois do movimento golpista que é chamado pelos militares de Revolução de 1964<sup>10</sup>.

Há a descrição de uma atmosfera marcada pela autoridade, que também é um pouco rançosa, devido ao calor do dia e do ocorrido se desenrolar próximo a um estábulo. Hermes retrata os outros indivíduos na mesma situação, nus e receosos de quando a sua vez fosse chegar, amedrontados pelo militar que os chamava. Quando o sargento diz o nome de Hermes, eles passam a rir entre si: “Os outros olhavam, nus como eu. Só se ouvia os ruídos das pás do ventilador girando enferrujadas no teto, mas eu sabia que riam baixinho, cutucando-se excitados” (ABREU, 2015a, p. 111). Mas nisso, Hermes, quando é chamado, se sente mais nu que todos.

A vergonha que o jovem sente também se dá pela figura do sargento que utiliza a sua autoridade como meio de humilhar suas vítimas e, nesse processo, põe a plateia em alvoroço. Apesar de semelhantes, os jovens estão prontos para atacá-lo, fazendo com que Hermes seja alvo de risadas e ele, assim, se compara aos cristãos jogados em uma arena com a torcida composta por romanos que desejavam sangue (ABREU, 2015a, p. 111-112).

Apesar do clima, a descrição do sargento e de sua aproximação mesclam a presença da autoridade com um certo tom erótico, descrevendo seus aspectos mais masculinos e a virilidade da sua agressividade:

Levantou-se e veio vindo na minha direção. A camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque curto de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados, duros de brilhantina, colados ao crânio. Num salto, o rebenque enveredou em direção à minha cara, desviou-se a menos de um palmo, zunindo, para estalar com força nas botas. Estremeci. (...) O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu estremecer comigo. (ABREU, 2015a, p. 111)

Moveu o cigarro com os dentes. A brasa quente passou raspando junto à minha face. O mamilo do peito saliente roçou meu braço. Voltei a estremecer (ABREU, 2015a, p. 112)

O oficial é encarregado de procurar minuciosamente qualquer motivo que impeça os jovens de ingressar nas forças armadas. É com essa finalidade que se aproxima de Hermes e passa a observá-lo, numa proximidade em que o clima se torna denso: “Muito perto, cheiro de

---

<sup>10</sup> O golpe de 1964, movimento iniciado em 31 de março e concluído no dia 1º de abril, depõe o presidente em exercício, João Goulart, e inaugura a Ditadura Militar. Opto apresentar a existência do termo “Revolução de 1964” em consonância com o descrito por um personagem do relato.

suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina. Sem mover a cabeça, senti seus olhos de cobra percorrendo meu corpo inteiro vagorosamente” (ABREU, 2015a, p. 112).

Tal investigação é de praxe nos momentos de alistamento, mas o que o militar percebe, de alguma maneira, é que Hermes é “delicado”, “bem-educado”<sup>11</sup>, diferenciando-o dos outros jovens, tratados na tradicional brutalidade do sargento. Apesar de diferenciar Hermes dos outros, o militar reafirma a sua autoridade, por meio da violência: “se eu te pego num cortado bravo, tu vai ver o que é bom pra tosse, perobão” (ABREU, 2015a, p. 112)

Nessa tensão, enquanto o inspetor avalia se o mancebo está apto a cumprir o serviço militar, olha a primeira vez de frente para Hermes, como “um falcão atento à presa” (ABREU, 2015a, p. 114). Quando os dois cruzam o olhar, Hermes relata que deixou de odiá-lo, “como um rádio mudando de estação” (ABREU, 2015a, p. 115). Tacitamente, a relação entre os dois passa a ser mais amena, quando seu inquisidor descobre que Hermes estava pronto para cursar Filosofia, trabalhava e tinha um histórico médico, que o militar ignorava ser forjado e que o incapacitava para o serviço militar (ABREU, 2015a, p. 115-116). Se antes o sargento incentivou o comportamento dos outros jovens, dessa vez os censura:

— E vocês, seus analfabetos, deviam era criar vergonha nessa cara porca e se mirar no exemplo aí do moço. Como se não bastasse ser arrimo de família, um dia ainda vai sair filosofando por aí, enquanto vocês vão continuar pastando que nem gado até a morte. (ABREU, 2015a, p. 116)

Liberto de suas obrigações com as forças armadas, Hermes se sentia vitorioso. O dia ainda estava começando e ele já se via livre de servir e para dar rumo à sua própria vida. Porém, no testemunho de Hermes, outro rito de passagem viria a acontecer. A história do alistamento militar do jovem é também sobre como ele perdera sua virgindade.

Na continuidade deste trabalho, no entanto, parece-me necessário assumir que Hermes não é um personagem real, mas uma criação de Caio Fernando Abreu. Apesar de “Sargento Garcia” não ser um conto que tem a aids enquanto temática e nem a menciona direta ou indiretamente, ele é analisado nesta dissertação como uma contextualização do autor Caio Fernando Abreu, das características de sua escrita e também da realidade extratextual do Brasil e do mundo antes da insurgência da aids em tais espaços, a partir das temáticas possíveis de serem tiradas da análise do texto, presente em *Morangos mofados* (1982).

Seguindo os apontamentos da introdução, aqui me importa especificar sobre qual Caio Fernando Abreu me refiro: o autor ou o sujeito? O nome Caio Fernando Abreu foi

---

<sup>11</sup> É assim que o sargento descreve Hermes quando os dois estão a sós, posteriormente na narrativa.

profundamente marcado pela crítica a partir da rotulação de seus estilos, sendo chamado de escritor *hippie*, pop, gay, etc, com base nas temáticas pelas quais escreveu (BARBOSA, 2019, p. 243). A ideia de autoficção, no entanto, nos permite uma certa liberdade em trazer a sua biografia à análise contextual, uma vez que o escritor marcadamente escreveu sobre questões muito palpáveis de seu cotidiano. “Sargento Garcia” é um exemplo da relação que Caio Fernando Abreu escritor estabeleceu com a sua formação enquanto adulto.

A trajetória de Caio Fernando Abreu até *Morangos mofados* é intensa em relação às suas experiências. Caio já era um escritor mais ou menos conhecido no meio literário, tendo lançado um romance, *Limite branco* (1970), três livros de contos, *Inventário do irremediável* (1970), nomeado em edições posteriores como *Inventário do ir-remediável*, *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). Já havia passado também um período na Europa, viajando de país em país, trabalhando como modelo de mãos ou lavando pratos e sendo um *squatter* na Inglaterra, onde teve problemas com a lei, após roubar uma biografia de Virginia Woolf (CALLEGARI, 2008, p. 70).

Caio foi, portanto, um nômade, tendo como referência cultural o projeto de existências que estava em voga no período. Enfrentou, mais de uma vez, a violência do autoritarismo do Regime Militar quando, ainda em Porto Alegre, uma colega em seu grupo de teatro sofreu uma injúria racial e Caio se posicionou em sua defesa. Após brigar com o responsável pela agressão, descobriram que era um infiltrado e a tréplica das autoridades foi com base na violência. Em Garopaba, cidade no litoral catarinense, em meio a uma comunidade *hippie*, também sentiu a repressão violenta da Ditadura<sup>12</sup>. Quando ainda trabalhava na *Veja*, teria sido demitido pela perseguição do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ao mesmo tempo que afirmou a familiares que foi por conta de corte de despesas da editora *Abril* que ainda sofria com o lançamento da revista (CALLEGARI, 2008, p. 42)

Antes de ir à Europa, em 1973, passou um tempo morando no sítio, a famosa *Casa do sol*, da também escritora Hilda Hilst, talvez por medo de alguma sanção mais dura à sua pessoa por parte da Ditadura. Durante a década de 1970, alternou, quando no Brasil, entre Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, fixando-se nessa cidade no final da década e início da seguinte, quando lança *Morangos mofados*, a coletânea de contos (segundo a sua biógrafa, talvez mais um livro temático) em que “Sargento Garcia” faz parte. O livro de 1982 é, e foi, o maior sucesso editorial de Caio Fernando Abreu, que já era conhecido no meio literário como

---

<sup>12</sup> A experiência foi também insumo para a escrita do conto “Garopaba, mon amour”, publicado no livro *Pedras de calcutá*, de 1997.

um autor promissor da geração de 1970, fugindo do regionalismo gaúcho. Foram oito edições esgotadas, sucesso de público e crítica, o que lhe posiciona dentro dos círculos literários da capital paulista.

A partir de *Morangos mofados*, podemos dizer que há uma certa obra estabelecida do autor. Dito isso, um dos caminhos escolhidos para este trabalho é a defesa de que Caio Fernando Abreu se posiciona diante dos discursos sobre as diferentes temáticas propostas pela contracultura na área dos costumes e modos de vida, aproximando-se ou afastando-se de determinados preceitos, trabalhando a produção de sua subjetividade a todo o momento. A escolha de temas ditos marginais, como o uso de substâncias lícitas ou ilícitas, personagens aparentemente subversivos, a violência na sua narrativa e a solidão do sujeito em meio a um emaranhado urbano, marcam uma posição de mundo, uma arte que olha para fora a partir das próprias vivências. A escolha estética literária de Caio Fernando Abreu, portanto, questiona certos padrões de escrita mais normalistas, com personagens menos controversos e narrativas tradicionais, sendo marcada pela escolha de escrever contos, muito influenciado por Clarice Lispector e, ao mesmo tempo, pelo cinema e pela cultura pop, de modo geral.

“Sargento Garcia” aparece aqui como um exemplo dessa posição estética: a subversão da autoridade e do militarismo representados pelas forças armadas no período militar, que durou 21 anos na história brasileira. Essa inversão lógica se dá na área dos costumes e dos comportamentos, algo muito sensível aos idealizadores da Ditadura Militar. A transgressão da ordem militar se dá com Garcia, o sargento do alistamento de Hermes. Enquanto membro das forças armadas, o personagem tem uma dupla postura: a pública, masculina e viril, que bota o terror em novos recrutas e a particular, que é o escamoteado interesse por homens. É importante notar que essas duas esferas do personagem acabam, por fim, por se misturar, como explicarei em seguida.

A já mencionada mudança de atitude do militar com o jovem protagonista do conto aparece como um prelúdio à interação que viria a seguir entre os dois. Após ser liberado pelo seu carrasco, Hermes vaga próximo ao quartel, quando é interrompido pelo carro do oficial:

Na primeira curva, o Chevrolet antigo parou a meu lado. Como um grande morcego cinza. – Vai pra cidade? Como se estivesse surpreso, espiei para dentro. Ele estava debruçado na janela, o sol iluminando o meio sorriso, fazendo brilhar o remendo dourado do canino esquerdo. (ABREU, 2015a, p. 118)

Hermes aceita a proposta e o papo entre os dois, dentro do carro, torna-se mais amigável. A partir do transcurso, Caio Fernando Abreu estabelece, na posição de passageiro de Hermes,

uma contextualização do conto indicando o tempo e o espaço nos quais se passa a narrativa de “Sargento Garcia”. Um exemplo é que, no trecho citado, a resposta de Hermes à pergunta do sargento foi de que tomaria o bonde em Azenha, bairro localizado na capital gaúcha. Além dessa menção, há uma referência ao cinema *Castelo*, que já não existe mais, mas era um lugar tradicional de tal bairro em Porto Alegre.

Já a indicação temporal se dá com a menção do sargento à “Revolução”, quando o mesmo tenta descrever a situação de sua vida pregressa, afirmando que o quartel o salvou de continuar perdido e que agora levava uma existência mais simples. Essa menção surge quando Garcia pergunta a Hermes qual a filosofia de vida dele, em referência ao curso que iria fazer, motivo de sua dispensa. O jovem responde com o conceito de mônadas, teorizado pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, em que Garcia responde com um senso-comum, admitindo sua ignorância em relação a essas coisas. Tudo que tinha era uma vida tranquila, que desgostava apenas de comunistas, porém a Revolução, como os militares denominam, havia dado cabo nisso (ABREU, 2015a, p. 121)

Acredito, a partir da narrativa e das indicações temporais, que o conto acontece durante o período do Marechal Humberto Castelo Branco, o primeiro presidente militar, ou até mesmo no início do governo de Costa e Silva. A partir do conceito de autoficção para interpretar o conto de Caio Fernando Abreu e o gênero que o mesmo se inscreve, há a questão da experiência sexual em “Sargento Garcia” a partir do escritor. Nelson Luis Barbosa apresenta uma fala de Caio Fernando Abreu em que ele afirma que o conto contém a primeira experiência sexual do autor, mencionando que ela aconteceu depois que um homem o perseguiu num domingo, marcou um encontro para três dias após e foi levado a um lugar com lençóis sujos e um rolo de papel higiênico na cabeceira da cama (ABREU apud. BARBOSA, 2019, p. 95). Isso auxilia na interpretação temporal do período, sendo que a relação entre texto e contexto, o jogo da imaginação de Caio Fernando Abreu a partir de sua experiência, o conto teria uma temporalidade localizada durante os primeiros anos da Ditadura Militar, entre 1964 e 1967.

De tal maneira, o texto em questão não se trata da primeira relação sexual do sujeito Caio Fernando Abreu, mas de uma memória do autor reelaborada a partir de sua imaginação e uma ficcionalização do acontecimento, que emprega todas as analogias e metáforas que entendo que os personagens, o jovem Hermes e o sargento Garcia, representam. Apesar da experiência do escritor ser insumo para o conto, ela é elaborada a partir de alguns deslocamentos fundamentais, que produzem outras temáticas importantes, como o autoritarismo do período e a violência, mas também a relação entre privado e público, com uma crítica à hipocrisia dos defensores dos bons costumes.

A sós com Hermes, o sargento apresenta uma pose menos intimidadora, mantendo uma conversa amigável com o jovem. A relação afrouxa a hierarquia quando Garcia corrige o rapaz, que o chamou de senhor: “Senhor, não: Garcia, a bagualada toda me chama de Garcia. Luiz Garcia de Souza. Sargento Garcia” (ABREU, 2015a, p. 119). A primeira pergunta feita por Garcia a Hermes já ia no sentido de apaziguar a relação, pois o militar questiona se Hermes havia ficado com medo. O jovem responde que a princípio sim, algo que se esvaziou quando percebeu que o sargento depois ficou ao seu lado, menos agressivo. Nessa deixa, Garcia revela a sua intenção: o militar evidencia que trabalha com gente grosseira, diariamente, sendo necessária essa posição, mas diz que, quando entendeu que Hermes era “diferente do resto [...]”, um moço mais fino” (ABREU, 2015a, p. 119), mudou de postura.

Garcia, ao afirmar sua “filosofia de vida”, apresenta que tem que ter uma postura mais agressiva, a se “defender no braço e no grito” (ABREU, 2015a, p. 121) para, enfim, colocar todas as cartas na mesa, afirmando que com Hermes era “diferente”, sendo o tratamento direcionado a ele, durante o alistamento militar, uma espécie de segunda intenção. A partir desse momento, a conversa até então amistosa torna-se um ataque, com outro sentido, sem nenhuma agressividade. A narrativa que era apenas implicitamente erótica, assume explicitamente esse caráter:

Ele olhava direto para mim. Embora o vento entrasse pela janela aberta, uma coisa morna tinha se instalado dentro do carro, naquele ar enfumaçado entre ele e eu. Podia haver pontes entre as mônadas, pensei. E mordi a ponta da língua. – Assim, um moço fino, educado. Bonito. (ABREU, 2015a, p. 121)

Ao revelar suas intenções, Garcia questiona Hermes se ele precisaria realmente ir logo para casa. Queria levá-lo a outro lugar. Uma vez que a narrativa é em primeira pessoa e em fluxo de consciência<sup>13</sup>, ela se dispersa nos acontecimentos do carro, mas também mescla com os do dia, desde antes e durante o alistamento a memórias, visões e sensações de Hermes. Nervoso e excitado com a possibilidade, o protagonista pede a Garcia um cigarro:

– Me dá um cigarro – pedi. Ele acendeu. Tossi. Meu pai com o cinturão dobrado, agora tu vai me fumar todo esse maço, desgraçado, parece filho de bagaceira. A mão

---

<sup>13</sup> Esteticamente, o fluxo de consciência é uma narrativa em que se sucedem imagens de forma desordenada, em meio à história, de modo a emular a psique humana e a confusão de pensamentos que ela envolve. Segundo Ângela Francisca Almeida de Oliveira, “o fluxo de consciência é centrado em um sujeito, que de forma tradicional se confunde com a personagem responsável pela exposição de pensamentos na obra, fato claro dentro da literatura” (OLIVEIRA, 2009, p. 26). É comum, mesmo em textos em terceira pessoa, a centralidade nos personagens em Caio Fernando Abreu e numa relação introspectiva com o mundo, uma tendência em “Sargento Garcia” quando o narrador assume a memória de Hermes e, posteriormente, em “Pela noite” com as memórias tanto de Pêrsio quanto de Santiago fundindo com a narrativa em longos parágrafos.

quente subiu mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda, tornou a baixar, caminhando entre as pernas. – Claro que quer. Estou vendo que tu não quer outra coisa, guri. (ABREU, 2015a, p. 123)

A todo momento durante a narrativa, Hermes sempre expõe sua inexperiência. No carro, quem toma as decisões e conduz tanto o veículo como a situação é Garcia. É quem direciona as carícias trocadas e insiste em ir a outro lugar, para uma maior intimidade. Em outros momentos do conto, a descrição de cenas acontece numa mistura do exterior com a subjetividade do personagem, a partir de, principalmente, lembranças de Hermes, como, por exemplo, quando o jovem está numa situação de vulnerabilidade frente ao sargento e com medo, apelando, mentalmente, à sua fragilidade:

Não me fira, pensei com força, tenho 17 anos, quase 18, gosto de desenhar, meu quarto tem um Anjo da Guarda com a moldura quebrada, a janela dá para um jasmineiro, no verão eu fico tonto, meu sargento. (ABREU, 2015a, p. 114)

Após o aceite de Hermes, é possível novamente pensar a questão intratextual do conto com a realidade extratextual, quando os dois se dirigem a um local para realizar o ato preconizado dentro daquele veículo. Em um primeiro instante, a dedicatória do conto pode passar despercebida, mas me parece ser uma das ironias de Caio Fernando Abreu. Ele dedica o texto “à memória de Luíza Felpuda” (ABREU, 2015a, p. 109). Felpuda não configura, a menos a partir da sua biografia, como uma amiga próxima de Caio F. ou alguém que o escritor trocasse cartas ou telefonemas, mantendo algum contato. Trata-se, na realidade, de uma habitante conhecida da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, por ter gerenciado um estabelecimento utilizado para que homens realizassem seu desejo por semelhantes. E o local para onde Hermes e Garcia vão para realizar o ato premeditado no carro provavelmente é inspirado na pensão de Luísa Felpuda.

No conto, o local é recepcionado por Isadora Duncan, como a personagem se apresenta. É alguém que se apresenta com aparência feminina, utilizando-se de símbolos estéticos ligados ao gênero como brincos e anéis e negando seu nome de batismo, “Valdemir”. Luísa Felpuda talvez tenha sido a inspiração da personagem, à maneira de Caio F. colocá-la em sua ficção. A real dona da pensão foi assassinada em 1980, porém, à exceção do nome pelo qual era conhecida, Luís Luzardo Corrêa não se apresentava como uma mulher. As informações que baseiam essa análise são provenientes da pesquisa de conclusão de curso de Tiago Vidal Medeiros (2017) que analisou o crime contra a vida de “Luísa Felpuda” e seu irmão Luidoro, conhecidos como os irmãos homossexuais. Em “O crime da casa gay”: o caso de Luísa Felpuda



e a produção de sexualidades desviantes pela imprensa (Porto Alegre, 1980)”, o historiador estuda a produção de discursos que envolve a morte dos dois, sendo eles bem quistos pelos sujeitos frequentadores da pensão. Conhecer a história de Luísa Felpuda auxilia no sentido de pensar a presença de uma comunidade gay na capital gaúcha, com a qual Caio Fernando Abreu possa ter estabelecido relações esporádicas com tais lugares e como o escritor, partindo de uma reimaginação, produziu uma ficção com base nesses espaços.

No momento da escrita e publicação do texto, em que a relação entre dois homens que envolvesse algum tipo de afeto ou contato sexual era estigmatizada, enquanto a homossexualidade ainda era considerada como doença, a existência de espaços escondidos que tinham como finalidade o encontro de homens era prática comum, principalmente para indivíduos que, em seu cotidiano, apresentavam papéis ligados à heterossexualidade. É o resultado da clandestinidade social que muitos homens e mulheres homossexuais sofriam com as repressões da sociedade ao afeto ou desejo entre semelhantes. Sem uma visão moralista, há uma importância em retomar tais espaços para a construção de um movimento homossexual no futuro, algo que também será melhor trabalhado na sequência:

A concentração de populações de gays e lésbicas nos grandes centros urbanos em meados do séc. XX propiciou uma integração relativa desses grupos às cidades em expansão, ainda que inicialmente em guetos delimitados, isolados e estigmatizados. Além dos tradicionais pontos de pegação como parques, praças e banheiros públicos, onde era possível flertar e encontrar sexo casual entre homossexuais, outros circuitos menos clandestinos e marginais de sociabilidade, sobretudo com a exploração econômica de um mercado voltado a este segmento, foram sendo progressivamente desbravados, tais como bares, boates e festas privadas (QUINALHA, 2017, p. 229)

No entanto, a concepção identitária da homossexualidade é algo mais associado aos anos 1980, sendo que as relações entre homens no Brasil é algo muito mais complexo. Em *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*, Peter Fry (1982) evidencia alguma dessas complexidades acerca dos sistemas de representação sexual no Brasil que não entravam na lógica do binário heterossexual/homossexual, ligada a uma classe média mais urbana. Na periferia da cidade de Belém, no Pará, o antropólogo percebeu uma relação entre “homens e as bichas”, ambos do mesmo sexo, numa estrutura em que os primeiros mantinham um comportamento associado ao masculino, enquanto os segundos reproduziriam comportamentos associados ao “feminino”<sup>14</sup>. Tais relações seriam análogas às que ocorreriam entre um homem

---

<sup>14</sup> Em relação aos gestos e símbolos associados a um ou outro gênero, entra aqui a noção de *performance* introduzida por Judith Butler sobre características masculinas ou femininas: a concepção de que a genealogia que se centra sobre o gênero não se refere a uma busca originária do gênero, ou seja, o que seria, de fato, uma essência

e uma mulher e que o ato sexual não influenciaria na produção da identidade do homem, a menos nos casos em que houvesse uma inversão no papel sexual, ou seja, que o “homem” na relação fosse penetrado pela “bicha”. Porém, enquanto o “homem” mantivesse seu papel de ativo na relação, não haveria contradição entre a postura e a performance de gênero masculina, mesmo que ele se relacionasse com outro homem, no sentido biológico.

A relação de Garcia com Hermes, sendo breve e não estabelecendo um vínculo afetivo entre os dois – além do coito – como nos casos estudados por Peter Fry, acaba revelando alguns aspectos que se relacionam ao trabalho do antropólogo. Garcia é um militar, sargento do exército, ou seja, mantém uma postura associada ao papel de gênero masculino e heterossexual no cotidiano, ao mesmo tempo que mantém contatos frequentes com outros homens, como indica a personagem de Isabela Duncan – ao ver Hermes e questionar se ele seria a próxima vítima do soldado. Em seguida, já quando os dois estão no quarto e o ato sexual se inicia, isso expõe, novamente, a relação hierárquica entre os dois. Garcia assume o papel de ativo durante a prática sexual, evidenciando a posição masculina – aos moldes da relação entre “homens” e “bichas”, estudada por Peter Fry –, assim como uma analogia com o mundo clássico já presente no nome de Hermes e que constantemente aparece na narrativa. A problematização da sexualidade para os gregos, segundo Foucault no segundo volume da *História da sexualidade* (2017), não estaria na ordem da identidade, mas da pedagogia, sendo que estabelecer relações com outros homens era um processo naturalizado na vida do cidadão grego. Quando mais jovem, o grego assumiria um papel passivo no ato, para, quando cidadão formado, tornar-se exclusivamente ativo.

A relação sexual entre Garcia e Hermes não expõe uma ordem hierárquica apenas a partir das posições de ambos, mas também pela maneira e postura do militar com a sua vítima. Sem quase nenhum contato, fora a penetração, a descrição da intimidade na narrativa é agressiva e violenta. Verbalmente, o sargento afirma a sua masculinidade rebaixando o seu companheiro: “— Seu puto — ele gemeu. — Veadinho sujo. Bichinha-louca” (ABREU, 2015a, p. 130). A utilização de uma linguagem derogatória serve para estabelecer uma relação assimétrica entre os dois, mesmo numa relação sexual de iguais. A virada linguística trouxe a importância da linguagem e do discurso como compositores da realidade. Por exemplo, a filósofa Judith Butler trouxe a questão da linguagem do ódio como forma de sujeição de

---

masculina e feminina, mas entende o mesmo enquanto efeitos de instituições, práticas e discursos cujo ponto de origem são múltiplos e difusos (BUTLER, p. 9). A personagem de Isadora Duncan, nesse caso, imprimirá uma performance de gênero baseada no feminino a partir de um ponto de vista referencial, o binômio sexo/gênero que define certos signos e atitudes a tal gênero.

sujeitos. O ato de falar não parte e não é soberano do sujeito que o incita, reproduzindo uma relação de historicidade apresentada pela linguagem, ou seja, a fala revelaria um histórico das relações de poder que posicionam sujeitos (BUTLER, 2004, p. 62). Chamar Hermes de “veadinho” permite que Garcia reafirme sua masculinidade, diferenciando-se tanto na posição sexual quanto no abuso verbal, posicionando o mais jovem num outro tipo de identidade.

Para Hermes, a relação sexual marca em sua vida um rito de passagem à vida adulta, retomando a metáfora da relação grega entre homens no texto. Após escapar de seu carrasco, o protagonista se encontra vagando pelas ruas de Porto Alegre, encontrando-se defronte a uma estátua de uma divindade grega e refletindo acerca do seu próprio nome. A narrativa traz uma dissonância entre o exterior – o mundo que se mantinha igual – e o interior de Hermes – que sentia que algo havia mudado em si.

O conto finaliza com a decisão de Hermes em começar a fumar, retomando o momento que experimentou os cigarros no carro do sargento Garcia. Apesar de um acontecimento pequeno na comparação com o ato sexual entre Hermes e Garcia, fumar é uma forma de sinalizar a questão da mudança, quando o jovem passou da sua vida de adolescente e finalmente chegou à vida adulta.

## 2.2. MILITARISMO ERÓTICO.

A escolha do conto “Sargento Garcia” para iniciar um trabalho a respeito do impacto da aids na escrita de Caio Fernando Abreu e a formulação de diferentes visões acerca da enfermidade a partir de seus textos é uma tentativa de estabelecer uma contextualização sobre a situação do mundo e, principalmente, do Brasil, quando a doença chega ao país. Também para entender as relações interpessoais que se estabeleciam no período, após quase duas décadas de transformação na ordem dos costumes.

Em relação ao texto selecionado, autoritarismo, homoerotismo e cultura homossexual são algumas das temáticas que o conto traz e permite elaborar e que serão discutidas nesta seção do trabalho. O principal ponto, o militarismo, associa-se à sexualidade, o que parece algo bem ligado ao período da escrita de Caio F., principalmente no aspecto do desejo<sup>15</sup>. Isso se associa ao aspecto da literatura marginal do período, com temáticas que se deslocam das tradicionais,

---

<sup>15</sup> No terceiro volume da *História da virilidade*, o capítulo “Mutações homossexuais” traz algumas construções de masculinidades dentro de um modo de vida gay entre os anos 1970 e 1980 nos Estados Unidos em que a composição de desejo também acontece na presença erótica de ocupações associadas a um estilo de vida viril. O militarismo, por exemplo, é uma temática comum de filmes pornográficos do período e posterior. (TAMAGNE, 2013, p. 424-453)

ironizando seu contexto, aliando os conceitos tradicionais de política a questões subjetivas como a masculinidade, além do homoerotismo, de forma crua e visceral.

Os temas pelos quais Caio versa, a partir de personagens decaídos, experiências lisérgicas, sujeitos que desviam da norma sexual, ou de qualquer norma, foram elementos que não passaram despercebidos pela crítica. A partir de sua escrita nesses assuntos, tomando o devido cuidado ao relacionar Caio Fernando Abreu à poesia marginal do período, no entanto, é interessante pensar a construção da subjetividade do autor em relação ao contexto de produção de seus escritos, principalmente devido aos anos 60 e ao caráter revolucionário dessa década na questão dos costumes e das possibilidades de existência.

“Sargento Garcia” tem por objetivo contextualizar a trajetória de Caio Fernando Abreu ao movimento da contracultura, com seu epicentro e origem ocorridos na década de sessenta e que coloca como evidência um novo ator político – portanto, histórico: a juventude. Os precedentes da manifestação que questionava os costumes tradicionais se relacionam diretamente com o final da Segunda Guerra Mundial, com a divisão bipolar do mundo entre capitalismo e socialismo, os trinta anos de crescimento econômico pelos quais o mundo ocidental passou e a refutação da cultura e do passado que tentavam se reestabelecer, apesar de serem considerados diretamente responsáveis pelo conflito mais mortal pelo qual a humanidade já passou. Dizimando mais de 40 milhões de pessoas, o evento traumático do conflito mundial revelou também o aspecto mais extremo dos nacionalismos europeus: o fascismo e o nazismo, este responsável pelos horrores do holocausto.

A geração do pós-Guerra é chamada de *baby boomer* em razão da alta taxa de natalidade ocorrida com o final do conflito, quando, com a reestruturação do mundo ocidental, houve, dentro de uma realidade estadunidense, uma tentativa de reproduzir a estrutura social de antes da Segunda Guerra, como no caso de mulheres que ocuparam postos de trabalho dos homens que foram à guerra voltassem para o modelo tradicional doméstico (ESCOFFIER, 1998, p. 47). A insurgência de novas demandas feministas ocorrem em conjunto com questionamentos de afro-americanos, por conta das condições de vida de muitos homens e mulheres negros que, mesmo após a Segunda Guerra Mundial, enfrentavam:

Segregação formal e informal, linchamento e violência policial, discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, falta de direitos políticos, pobreza extrema – tudo isso caracterizava a vida de negros nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial. Eles, porém, não foram vítimas passivas. Importantes organizações políticas negras haviam atuado na primeira metade do século, mas as condições dos anos 1950 e 1960 propiciaram o estouro de um movimento em massa. (PURDY, 2007, p. 243)

É importante ressaltar que as demandas dos anos 1960, como a violência policial dos Estados Unidos contra negros e negras, aparecem ainda no século XXI, como no caso de George Floyd, morto após ser sufocado pelo joelho de um policial durante dez minutos. Esse caso de mais um homem negro assassinado reforça o racismo presente na lógica da polícia, como as leis raciais de 1950.<sup>16</sup>

Junto às lutas, a literatura do período também se apresenta de forma a questionar os padrões de vida estadunidenses dos anos 1950, com jovens que apresentam sua desilusão frente ao padrão tradicional e ao estilo da vida de época: longe da noção de família nuclear, do casamento, da busca por um emprego e uma família, tais sujeitos partem em busca de experiências fugazes, alternando entre amores, bebida, uso de substâncias psicoativas, viagens cruzando o país com a finalidade de conhecer realidades distintas. Nos anos 1950, enquanto há uma tentativa de reprodução do chamado *modo de vida americano*, a reação se dá com a chamada geração *Beat*. Foi encarada como o conjunto de histórias de sujeitos que viveram situações marginais e periféricas, escolhendo-as em detrimento de outros modos de vida, abandonando as tradicionais perspectivas de futuro, passando a viver uma vida vadia e deixando-se levar apenas pelo prazer de sair de um lugar. *On the road* (1950) de Jack Kerouac torna-se quase um roteiro de vida, enquanto *Naked lunch* (1959) de William Burroughs expõe as alucinações causadas pelo uso da heroína assim como as viscerais crises de abstinência que envolvem os opiáceos. O poema *Howl* (1956), de Allen Ginsberg, torna-se um hino a essa nova geração, ao sintetizar os sentimentos que envolvem esse estilo de vida errante (PEREIRA, 1992, p. 35).

De certa maneira, a eclosão da contracultura nos anos 60 seguiu os passos do modo de vida *beat* citado. Musicalmente, troca-se o jazz pelo recém surgido *rock n' roll*, que mesmo que tenha se originado ainda na década de 1950, tornou-se, durante a década seguinte, o segmento musical mais popular do período e um símbolo dessa nova relação com o mundo<sup>17</sup>. Inicialmente, o termo contracultura fora cunhado para se referir a tais sujeitos, por conta de seus cabelos compridos, roupas informais e modelos mais “relaxados”, camisetas e calças, um forte sentimento de espiritualismo, a partir de influências orientais, com a música embalando o protesto contra os velhos costumes. O que parecia ser apenas uma relação individual, visto a

---

<sup>16</sup> Durante a escrita deste capítulo, o assassinato do homem negro causou diversas manifestações nos Estados Unidos e mundo afora. Sobre a morte de George Floyd, cf. <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 06. set. 2020. Mais de cem dias após a morte, além dos protestos do *Black lives matter*, a violência policial lá e aqui no Brasil ceifou inúmeras vidas.

<sup>17</sup> Para mais sobre a história do gênero musical, cf. TOSCHES, Nick. *Criaturas Flamejantes*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

aversão aos tradicionais métodos de luta que os ligassem às ideologias políticas do período, da esquerda à direita, tornou-se um movimento que tinha um mote que, apesar da difusividade das suas manifestações, podia ser quase unificado pela ideia de contestação (PEREIRA, p. 20, 1992)

Portanto, a atitude de contestar era a norma, e esta era direcionada principalmente aos valores morais que guiavam as gerações antigas e que sustentavam a cultura tradicional. O famoso *drop-out*, que seria um ato de abandonar o estilo de vida tradicional e se lançar aos modos de vida alternativos, era um fenômeno que evidenciava esse caráter contestatório. A contracultura se relaciona à maior presença de jovens nas universidades, visto que com o desenvolvimento industrial e urbano, houve uma maior necessidade de mão-de-obra especializada, havendo um *boom* no mundo universitário num geral (HOBSBAWM, 1995, p. 232). Houve um esforço das gerações passadas em colocar seus filhos em universidades, com planos de garantir uma vida melhor e com mais oportunidades. Ainda assim, muitos indivíduos, contrários às pressões do mundo moderno e em razão de considerarem os costumes e cultura tradicionais ligados a um alto grau de repressão, abandonaram as perspectivas de um emprego comum e se empenharam em outras áreas, passando a viver em comunidades alternativas nas quais prevalecia uma ideia de novas experiências que fugissem à lógica da posse material e até mesmo interpessoal. O movimento contestatório é visto em várias partes do mundo e podemos perceber diferenças entre eles, como o da contracultura nos Estados Unidos e na Europa, que devido a uma posição de esquerda ligada aos movimentos populares e operários nos EUA ser muito minoritária, os jovens desse país não pretendiam uma posição mais radical em tais relações, enquanto os estudantes universitários europeus marcadamente se aproximavam de lideranças políticas, apesar das ressalvas, do movimento operário (ROSZAK, 1972, p. 10).

É importante para a trajetória de Caio Fernando Abreu pensar no leque de experiências que esse movimento produziu. Uma dos fenômenos mais conhecidos dentro da contracultura foi o de Haight-Ashbury, bairro na cidade de São Francisco, nos Estados Unidos, conhecido pela crescente migração de jovens que contestavam o modo de vida convencional e passaram a viver fora dos parâmetros da sociedade estadunidense tradicional (ZAROFF, 2019, p. 23-24), adotando um estilo de vida, uma forma de protesto, que objetivava a liberdade do corpo/dos prazeres, a busca pela felicidade e a expansão da consciência a partir de experiências lisérgicas (ZAROFF, 2019, p. 21). O modelo “hippie” desse movimento em Haight-Ashbury, que teria se esgotado em 1967 devido a uma série de razões, marcou a demografia da cidade californiana, transformando-a num polo atrativo para homossexuais no final da década de 1960 e durante a década de 1970, havendo uma adaptação da própria cidade com o crescimento de bairros



ocupados por gays e o crescimento de espaços como bares, boates e saunas, algo que facilitou a experimentação de novas formas de expressão de si, a partir de relações com o corpo, sexualidade e a combinação com o uso de drogas (MILLER, p. 252-253). O modelo hippie será um dos experimentados por Caio Fernando Abreu, no começo dos anos 70:

Em 1971, Caio volta ao Rio totalmente imerso na cultura *hippie*, cabelos longos e túnicas indianas compridas, ele decide tentar um modo de vida diferente, em comunidade, bem de acordo com o sonho paz-e-amor da juventude da época. Com três garotas e um rapaz, aluga uma tranqüila casa em Botafogo. Ele acredita que tudo pode dar certo, que morar em comuna é a melhor maneira de se viver (CALLEGARI, 2008, p. 55)

Mas além da relação de Caio Fernando Abreu com esse modo de vida também há sua relação com a questão política no Brasil. O país se insere nessa lógica contestatória dos costumes tradicionais no momento que os brasileiros estavam sujeitos a uma ditadura que tolhia o direito de escolha e de livre pensamento, ao mesmo tempo que defendia a chamada moral cristã-conservadora.

A história de Caio está intimamente ligada às flutuações políticas pelas quais o Brasil passou, tendo começado a sua vida adulta nos anos posteriores ao golpe de 1964 e a toda a movimentação que precedeu o AI-5, o Ato Institucional nº 5, responsável por acirrar a perseguição ainda mais dentro do regime. A partir deste documento, o poder executivo teve seu alcance inflado, podendo intervir nos outros, com o fechamento do congresso, legislando quando possível ou sendo capaz de cassar direitos políticos de qualquer sujeito, assim como determinar o fim de garantias de alguns cargos públicos como os de juízes, a vitaliciedade, por exemplo. Finda, também, o direito ao *habeas corpus* em relação a crimes ditos políticos (BRASIL, 1968)

A experiência de Caio Fernando Abreu que une a experimentação contracultural com a repressão e violência do regime militar deu origem ao conto “Garopaba, mon amour” publicado em *Pedras de Calcutá* (1977). Na narrativa, há a retratação da violência policial contra um grupo de jovens que passavam uma temporada na praia de Garopaba, litoral de Santa Catarina, dormindo em barracas, seguindo o estilo de vida contracultural. A escrita confunde o momento em que o protagonista é alvo de agressões físicas e morais, chamando-o de veado, maconheiro, bicha, entre outros, aliado a socos, pontapés, com momentos anteriores de confraternização, uso de drogas e uma sensação de bem-estar com a vida. Optei, no entanto, por “Sargento Garcia” como forma de contextualizar a contracultura brasileira e o autoritarismo característico da Ditadura Militar por considerar o elemento do homoerotismo fundamental para repensar a



participação de Caio Fernando Abreu às crescentes culturas homossexuais que vão se formando no Brasil.

O período entre 1964 e 1985 foi conhecido pelas flutuações e disputas internas entre diferentes grupos dentro das forças armadas. Segundo Thomas Skidmore, ao analisar política e economicamente os diversos momentos da Ditadura Militar e o regime, como um todo, dois grupos diferentes influenciavam nas sucessões: os linhas dura (SKIDMORE, 1988, p. 38), que desejavam um acirramento do regime a partir de suas técnicas mais autoritárias e os castelistas, ou de Sorbonne, que defendiam uma maior legalidade das ações e uma prática aparentemente democrática (SKIDMORE, 1988, p. 41). No entanto, é bom pontuar que ambas as tendências militares foram responsáveis por ações ditatoriais, como a cassação e perseguição política logo após o Golpe e durante o período do Castelo Branco, tido geralmente como democrata que, no entanto, foi responsável por quase metade de mandatos cassados durante a Ditadura Militar. (NAPOLITANO, 2014)

Havia um certo ideal de civilização o qual ambos os grupos militares pensavam para o regime: a chamada *utopia autoritária*. Renan Quinalha, em sua tese sobre a perseguição de homossexuais durante o período, revela uma certa tentativa, no presente, em esvaziar da perseguição na ordem dos costumes o seu potencial político, como se apenas o subversivo político fosse alvo desse tipo de perseguição. O pesquisador apresenta, portanto, a censura moral e política como duas faces complementares de um projeto global de repressão (QUINALHA, 2017, p. 42).

Quinalha, ao analisar as legislações que sustentaram a censura durante o Regime Militar, apresenta sua continuidade com um aparato censório anterior ao Golpe de 1964 e também a inovação que os militares trouxeram a essa questão. Uma das características da Ditadura Brasileira foi a de um lastro de legalidade, com a publicação de leis que ordenassem a ação dos censores e dando-lhe um aspecto de legitimidade. No entanto, o formato dessa documentação começa quase sempre da mesma maneira: estabelecendo um direito, porém dotando-lhe de exceções, com a generalidade de categorias. A que mais justificava esse ideal de utopia autoritária presente entre os diferentes grupos das forças armadas era o da luta contra o subversivo para a proteção da família e dos bons costumes, ou seja, o aspecto mais conservador do regime militar e presente desde seu início, em 1964, no primeiro Ato Institucional, até o seu fim, com o aparato de censura funcionando até a Constituição de 1988 e recebendo cartas que pediam uma ação mais contundente contra as “indecências” que cada vez mais eram presentes na arte brasileira (FICO, 2002).

Mas quais seriam essas indecências que tanto os militares quanto os brasileiros mais conservadores queriam tanto extinguir?

Junto à biografia de Caio Fernando Abreu e importante para essa análise, em relação ao conto “Sargento Garcia”, é o processo de modernização ocorrido no Brasil, após Getúlio Vargas, assim como a tentativa de continuação nesse processo durante o período militar. Ao mesmo tempo que as mudanças na área dos costumes, o tropicalismo e a contracultura brasileira adentram às classes médias, em função de um maior mercado cultural.

A Ditadura Militar representou alterações profundas na estrutura social do Brasil (LUNA, KLEIN, 2014, p. 39) com a continuidade de políticas industriais, favorecendo o mercado interno e seu fortalecimento em relação às massas, beneficiando também classes médias com a necessidade de investimento no ensino básico e superior para melhoria na mão de obra. Em relação à demografia, o crescimento urbano é considerável, resultando na transformação de um país, antes rural, com o aumento populacional nas cidades. Porém, devido às políticas da Ditadura Militar, o crescimento se deu de forma desigual:

O modelo de crescimento ampliava também as desigualdades de classe social e de cor, pois as pessoas com nível educacional mais elevado e os brancos tiveram inicialmente mais oportunidade de ascensão social que os negros e pessoas com mais baixo nível educacional (LUNA; KLEIN, 2014)

A interpretação da Ditadura Militar a partir de termos que indicam uma linearidade das suas ações não compreendem as contradições que os militares empreenderam quando ditavam os rumos políticos do país. A ideia de uma modernização conservadora e autoritária, apontada por Rodrigo Motta, caracteriza também a política universitária do país, em que houve reformas na estrutura do ensino superior e uma certa permissividade a intelectuais de esquerda em posições acadêmicas:

As universidades foram um dos alvos principais do projeto modernizador autoritário da ditadura, pelo papel que elas têm na preparação de elites administrativas, de tecnólogos e cientistas, mas também por sua importância política, como formadoras de lideranças intelectuais (MOTTA, 2014)

As políticas conciliatórias e contraditórias permitiram, no início do regime, um ressurgimento do movimento estudantil, que impulsionou muitas das primeiras manifestações contra a Ditadura Militar. A realidade brasileira se encontra com a do mundo quando aqui surge o movimento tropicalista, uma espécie de leitura da contracultura, mas com aspectos muito ligados à contraditória modernidade brasileira.

Considerando que a rejeição às autoridades também foi, em grande parte, pauta do movimento contracultural, o mundo e o Brasil, então, se encontram no ano de 1968. Este ano é intenso numa perspectiva de manifestações e lutas por melhores condições, das mais diversas: as ruas de Praga estouram contra o regime do país; em Paris, estudantes descontentes com o sistema educacional revoltam-se e aliam-se a operários, colocando a cidade em pólvora com revoltas que mobilizam as ruas da capital francesa. É também o ano de assassinato de líderes do movimentos negros por direitos civis nos Estados Unidos, como, por exemplo, o caso de Martin Luther King Jr que aprofundou as manifestações civis no país, ainda mais num contexto de uma intervenção militar trágica contra o Vietnã que perdia o apoio da população. É também a primeira vez que um conflito dessa escala é veiculado tão intensamente pela televisão.

Esses movimentos, tanto o da contracultura quanto o ano de 1968, são interpretados de forma conjunta e indicam uma ânsia pela transformação dos costumes e uma nova atitude política. No entanto, muito se discute sobre os resultados práticos dos mesmos, a partir de uma perspectiva revolucionária, apresentando-a enquanto um fracasso numa perspectiva mais tradicional de análise. A ideia ao trazer tais movimento a este trabalho é apresentar os “loucos anos 60” e o ano que não acabou, 1968, a partir das novas possibilidades e perspectivas de construção de subjetividades que contestaram a ordem tradicional. Um pouco como o período da Segunda Guerra Mundial permitiu a quebra da lógica familiar vigente, com as mulheres ocupando postos de trabalho. Mesmo que a contracultura não tenha sido uma revolução em termos mais ortodoxos, não mudando a ordem econômica e política, isso pouco importa a este trabalho. Esses anos são importantes para se entender o contexto em que Caio Fernando Abreu viveu e sobre quais temas escreve, as inovações que a geração que cresceu e se firmou adulta nos anos sessenta trouxe à questão dos costumes, numa perspectiva mais ampla. Mas também é importante compreender esse trabalho pela compaixão, principalmente posteriormente quando os modelos de contestação da contracultura passam a se esvaziar e a geração de Caio Fernando Abreu é marcada por um certo pessimismo, em muito aprofundado pela aids.

As informações biográficas trazidas aqui, acerca da trajetória de Caio, não revelam por si só uma presença nesse movimento. No entanto, a partir de referências sobre o modo dele se trajar e, mais tarde, com a escrita de *Morangos mofados*, este livro pode ser lido como uma desilusão dos sonhos que essa geração ousou ter. Há também um indicativo na crítica ao livro de contos escrita por Heloísa Buarque de Hollanda, historiadora que não só escreveu sobre o período, mas o viveu e foi uma das representantes do ano de 1968. É partindo da festa de Réveillon da escritora no ano de 1967 que Zuenir Ventura, em *1968 – o ano que não acabou* (1988) começa a descrever, a partir dos personagens da festa, as perspectivas revolucionárias

dos jovens intelectuais daquela celebração. Como um microcosmo da realidade brasileira, Ventura evidencia na atitude dos convidados da festa todas as tensões que envolviam a vida num período pós-Golpe de 1964 e ainda pré-AI-5 junto às novas ideias envolvendo corpo e política. O escritor e jornalista brasileiro descreve a importância da política elevada a aspectos não-tradicionais a essa geração, como o amor, sexo, cultura, comportamento num geral. Para ele, o conteúdo moral é a herança que a geração de 1968 deixaria ao país.

Publicada em 1982 no *Jornal do Brasil*, a crítica de Hollanda a *Morangos mofados* retoma alguns pontos principais dos contos, como a presença da espiritualidade orientalizada, algumas vertentes da psicanálise como a de Jung, as referências à cultura popular, principalmente com a música *Strawberry Fields Forever* da banda *The Beatles* que embalou a escrita desse livro, ela definiu o retrato de uma geração a partir das palavras de Caio Fernando Abreu. No entanto, termina sua crítica dizendo:

Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e pela realidade espontânea do aqui e agora. Em *Morangos mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu “sonho-projeto”. (HOLLANDA, 2015, p. 12)

Em outro escrito, *Impressões de viagem* (2004), Heloísa Buarque de Hollanda também desenha a cultura do começo da década de 1960, o Tropicalismo no final da década – e o desbunde – e pós-Tropicalismo, que virou a década de 1970 e englobou a chamada literatura marginal. Da esquerda festiva, passa-se um período que não havia motivo para o otimismo pós-golpe de 1964 (HOLLANDA, 2004, p. 37). A autora descreve os principais motes do tropicalismo, que recusava o discurso populista, desconfiava dos projetos de tomada de poder, valorizava a ocupação nos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica do comportamento (HOLLANDA, 2004, p. 64). Essa tendência também marcará o período imediato do pós-Tropicalismo (após 1969). Ela ressalta a importância da marginalidade nesse período, em conjunto com o rigor técnico:

A valorização da percepção teórica vem de um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. (HOLLANDA, 2004, p. 76-77)

Apesar de Caio Fernando Abreu não ser considerado parte da literatura marginal da época, devido principalmente às publicações de Caio F. a partir do setor editorial do período, ele compartilha das influências definidas por Heloísa Buarque de Hollanda acerca do período pós-tropicalismo, como a marginalidade tomada como agressão e transgressão, assumindo conscientemente a contestação e os temas, os modos de vida marginais, que envolvem liberdade sexual, uso de drogas, gestos perigosos numa perspectiva da política institucional do período, são temáticas para a literatura de Caio. Comum à geração dos anos 1960 e à dos anos 1970, o sentimento de sufoco, o mal-estar do período, é um problema existencial (HOLLANDA, 2004, p. 115) também para Caio Fernando Abreu, algo que o escritor resolverá a partir da inquietação física, viajando, sempre em constante movimento, mas também pela linguagem, retratando as temáticas contraculturais na sua literatura e evidenciando o momento pelo qual o país passava, a partir da repressão física e moral, aliada a uma linguagem alegórica, metonímica, irônica, da mesma maneira como Hollanda descreve a linguagem do período (HOLLANDA, 2004, p. 115).

Mas, na década de 1980, em *Morangos mofados*, Caio Fernando Abreu apresenta a perspectiva do cansaço da contracultura, da ressaca. Um dos contos que compõe o livro, “Os sobreviventes”, é uma narrativa sobre dois sujeitos que se encontram infelizes, apesar de apelarem para os vários métodos de busca do autoconhecimento, terapias alternativas e ideologias políticas do período. No entanto, a ideia é trazer como o escritor gaúcho refez a viagem da contracultura em *Morangos mofados*, sendo “Sargento Garcia” uma espécie de contextualização de tal ambição de Caio F. em relação aos modos de existências e à contradição com o regime militar conservador.

Retomando 1968, este é o ano que há ainda um movimento estudantil forte e anterior à luta armada, sento ela a principal estratégia até a erradicação das guerrilhas no começo da década de 1970 (NAPOLITANO, 2014, p. 89), assim como se forma uma nova manifestação artística que passa a questionar o modelo revolucionário de produção cultural ligado ao CPC (Centro Popular de Cultura), que teria por objetivo uma relação simbiótica entre o produtor cultural e o povo, em que a arte é um instrumento de conscientização de classe, com o fim de uma mudança política (JUNQUEIRA, 2009, p. 16).

O Tropicalismo que surge afeta principalmente o cenário musical, em relação à estética, apresentando alguns aspectos básicos da contracultura: os cabelos longos e as roupas largas, acompanham também uma música preocupada com questões populares, mas com experiências diferentes e mais subjetivas, com o clássico *Alegria, alegria* de Caetano Veloso (HOLLANDA, 2005, p. 62). Este, junto com Gilberto Gil, eram alvos de críticas tanto dos tradicionalistas que se incomodavam com o exemplo que os dois davam aos mais jovens, quanto à esquerda mais

ortodoxa, que questionava o aspecto revolucionário disso. (CAPELLARI, 2007, p. 39-40). Uma escolha política também compartilhada por Caio F.:

Politicamente, sua influência era muito mais dos tropicalistas, como Gil e Caetano – que ele sempre fez questão de afirmar que adorava – que de qualquer outro movimento cultural esquerdista do país. Ele preferia a maneira irônica, ambígua e debochada de protestar e fez parte da turma que achava que “festa” e “subversão” podiam estar ligadas, e que a revolução era individual, de comportamento. (CALLEGARI, 2008, p. 41-42)

Essas experiências foram algumas das que podemos relacionar às de Caio Fernando Abreu. Ele se sente desconexo em relação à realidade brasileira, ainda mais depois do AI-5, em que o regime tornou-se ainda mais rígido e a manifestação contrária passou a ser mais controlada. Entre a revolta armada e o *drop-out*, muitos escolheram o segundo e eram considerados alienados por aqueles que propunham uma resistência direta. Os desbundados, algo que se tornou pejorativo (CAPELLARI, 2007, p. 39), como era comum, mostraram as questões políticas por trás dos costumes, associando-os à resistência. A socióloga Julie Stephens apresenta os *sixties*, os anos sessenta, com uma visão positiva acerca do radicalismo da geração, a partir das práticas anti-disciplinares que a mesma tentou imprimir nas relações interpessoais (STEPHENS, 1998, p. 25-26). Os efeitos mais duradouros da época, portanto, seriam uma nova relação com os costumes com a introdução generalizada de práticas não normativas. A contestação do modelo heteronormativo e monogâmico trouxe à tona a luta de mulheres e homossexuais para tirar do armário suas práticas e existências, afirmando seu lugar no mundo público. Os movimentos civis da década seguinte incorporaram as inéditas práticas políticas que se centralizavam no desejo e no corpo. O que parecia alienação aos olhares tradicionais, torna-se luta a partir de uma outra perspectiva.

O impacto da contracultura também trouxe uma maior presença de temas ditos marginais dentro das produções. No cinema, no teatro, na música, houve a presença de conotações sexuais, personagens periféricos e não comuns, novas narrativas etc. Na escrita, Caio Fernando Abreu trouxe as tais temáticas malditas, aliadas a discussões sobre o sujeito e o amor, sobre as existências e o indivíduo neste mundo solitário. Em relação às temáticas, a retratação de relações homoeróticas, principalmente entre dois homens no caso de Caio F., não

inédita na literatura brasileira (o exemplo do clássico *Bom crioulo* (1895)<sup>18</sup>, além de outros escritores conhecidos por alusões homoeróticas dentro de sua escrita). No entanto, a conotação dos relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo em Caio Fernando Abreu segue o que João Silverio Trevisan chama de clima “pós-desbunde” (TREVISAN, 2000, p. 265), em que os personagens carregam uma sexualidade em paz e que a relação subjetiva dos personagens segue o desejo, enquanto a repressão acontece pelo exterior.

Apesar de “Sargento Garcia” possuir esse contato entre dois homens, quase na ordem da violência, o seu contexto me parece mais uma crítica ao militarismo do período e a utilização fetichista que a farda, símbolo militar, pode encontrar, sem nenhuma moralidade acerca da natureza da relação que, para Hermes, é apenas um rito de passagem. No máximo, durante a narrativa, a figura de Garcia é apresentada de forma irônica pela sua postura autoritária e a forma que o sargento se aproxima de Hermes, com um jeito mais rústico. O jovem interpreta a relação entre os dois fora da ordem da culpa ou do ressentimento. No entanto, há a presença de um questionamento exterior, que seria uma memória de um parente de Hermes lhe chamando de “mariquinha”, quando os dois estão no carro e Garcia está acariciando o jovem.

Apesar da violência da relação, o homoerotismo de “Sargento Garcia” não é uma resposta a um comportamento fora da norma, mas uma espécie de paródia a partir de uma retomada de educação clássica grega, uma analogia com o nome do protagonista. Outros contos de Caio Fernando Abreu, quando há a presença de contatos sexuais e afetivos entre pessoas do mesmo gênero, ela está na ordem da normalidade e, geralmente, a repressão vem de fora. Um exemplo é o conto, também de *Morangos mofados*, “Terça-Feira gorda”, em que dois homens se encontram numa festa de carnaval, sofrem represálias por parte do público e são espancados na praia, ocasionando a morte de um deles. Durante a narrativa, no entanto, há o contraste entre a visão do personagem principal, que vê no outro um encontro de almas, enquanto o público da festa os ataca pela sinalização de afeto entre os dois homens.

A relação em “Sargento Garcia” com a temática se dá por uma retratação com uma conotação menos pejorativa, porém, de certa forma, avessa ao regime militar e à posição deste como guardião da moral. Não é, sobretudo, uma relação de crítica à perversão dos atos. A

---

<sup>18</sup> Romance escrito por Adolfo Caminha em que a narrativa trata do relacionamento entre dois marinheiros, Amaro, um ex-escravo que é aceito na Marinha, e Aleixo. Conhecido por “bom-crioulo” entre os tripulantes do navio, torna-se insubmisso por conta da paixão que lhe arrebatou. Quando os dois acabam ficando em terra firme no Rio de Janeiro, o protagonista arranja um quarto a seu amante numa pensão em que a dona acaba seduzindo-o. Devido à natureza da relação, com base na posse, Amaro assassina Aleixo com uma navalha. Pelo romance retratar uma relação entre dois homens no final do século XIX, ainda mais dentro do militarismo, foi recebido com críticas pelos homens letrados, mas um sucesso de vendas (MISKOLCI, 2013, p. 39).



contracultura, por mais que não seja o início do movimento de liberação homossexual propriamente dito<sup>19</sup>, é responsável por uma generalização de comportamentos atípicos, por uma nova relação com o corpo e com o prazer sexual, em conflito com a normatividade produzida anteriormente, que se baseava no amor heterossexual monogâmico.

Para além da estética contracultural, portanto, a contestação dos costumes se dava no nível de relacionamentos, com a defesa do chamado amor livre, longe das amarras citadas. Ou seja, os relacionamentos não se pautavam apenas pela relação única e duradoura e entre pessoas de gêneros opostos. Casais, hetero ou homossexuais, passaram a ter mais experiências e com um maior número de parceiros, a partir da defesa do poliamor, permitindo às mulheres relações que não fossem da ordem conjugal, uma vez que as atividades sexuais não eram mais restritas à reprodução segundo a lógica vigente.

Aqui não se aplica a crítica direcionada à contracultura pelo seu fracasso enquanto projeto de sociedade e revolucionário devido a uma despolitização do movimento. Considero o contrário, na toada de Zuenir Ventura sobre a herança moral dessa geração, já que uma das bandeiras levantadas por jovens daquela época que se sentiam livres para escolherem os parceiros era de que, durante muito tempo, as relações interpessoais foram definidas pela norma sexual. Com a contestação desta, entende-se na escolha desse modo de existência um potencial político imenso. Assim como a crítica política feita por Caio Fernando Abreu a partir da desconstrução de uma figura de autoridade e um bastião dessa noção de bons costumes.

Na *História da sexualidade I - a vontade de saber*, Michel Foucault (2017a) questiona a associação da verdade do sujeito com a identidade sexual, apresentando que o sexo, a partir do dispositivo da sexualidade, passou a ser alvo constante de discursos. Uma das consequências desses discursos foi a produção de sexualidades, que estabelecia tanto a heterossexualidade, como norma, como as demais enquanto desvio, incluindo a homossexualidade. A escrita de Foucault e sua pesquisa são realizadas durante a década de 1970, em resposta aos movimentos de liberação sexual que questionavam uma certa repressão da sociedade no falar do sexo, em que o discurso aberto sobre a sexualidade libertaria as pessoas para serem quem elas realmente eram. O filósofo francês, elaborando uma genealogia dos dizeres sobre o sexo, inverte a lógica, apresentando que a sociedade ocidental foi a que mais produziu discursos sobre as relações sexuais, o que formou o dispositivo da sexualidade, centrando o desejo na identidade de sujeitos.

---

<sup>19</sup> As revoltas de *Stonewall* são tidas como marco zero do movimento homossexual nos Estados Unidos, chamando a atenção da problemática em diversos outros lugares no mundo. No entanto, esse foi um dos conflitos ocorridos no país envolvendo policiais e bares destinados ao público gay.

A partir do homoerotismo em “Sargento Garcia”, ou pelo menos dos espaços destinados a tal ato no conto, podemos repensar os caminhos feitos por Caio Fernando Abreu na cidade de Porto Alegre, e outros lugares do Brasil. A luta por direitos civis de homossexuais, ou seja, um movimento *gay* propriamente dito no país tarda um pouco, ele é reconhecido a partir de 1979, quando grupos se formam. No entanto, algumas iniciativas surgem anteriormente, como o *Snob* na década de 1960 e o *Lampião da Esquina* no final da década de 70. É notável o papel da imprensa e a presença de figuras que fogem à estética normativa no período, como no caso de Clodovil Hernandez e colunas em jornais de grande circulação na época, como os de Celso Amaral, que inclusive sofre com a censura militar. Essas mobilizações são ligadas a uma estrutura de sociabilidade urbana envolvendo homens que se relacionavam, sexualmente e afetivamente, com outros homens.

Em relação à temática, no entanto, é dificultoso evitar a influência dos Estados Unidos nesse contexto: algumas movimentações surgem de grupos homofílicos<sup>20</sup> logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. A partir da década de 1960, essas movimentações passam a chamar atenção por conta dos *riots* em bares, em resposta à violência policial, que costumava realizar batidas nos estabelecimentos sem justificativa. O famoso caso das revoltas no *Stonewal inn*<sup>21</sup> impulsiona as manifestações em 1969, marcando a década de 1970 como o fortalecimento da luta homossexual. O movimento se espalha, uma vez que a homossexualidade era criminalizada em muitos países, como a Inglaterra até 1967 e ainda depois, dado que a lei de consentimento do país não era a mesma entre heterossexuais e homossexuais. Outra bandeira era a presença da homossexualidade no catálogo de doenças da Organização Mundial da Saúde (OMS) e que sua retirada só ocorre nos anos 1990.<sup>22</sup>

A luta por melhor aceitação, portanto, seguiria à tendência legalista e médica – apresentada por Foucault, centralizando o desejo na identidade do sujeito. No Brasil, outra bandeira eram os casos de violência cotidiana contra pessoas que fugiam à norma sexual e de gênero, como aponta os relatórios do grupo *Somos*, que passou a acompanhar ainda em 1979. A própria pesquisa sobre Luísa Felpuda se relaciona a esse contexto, o da presença constante

---

<sup>20</sup> Vocábulo utilizado por grupos antes de Stonewall que reivindicavam uma identidade descolada da noção sexual que a homossexualidade evoca. Este, à época, também era relacionado às questões médicas.

<sup>21</sup> É tido como o começo do movimento homossexual no mundo pelo seu valor simbólico. As pesquisadoras Elizabeth A. Armstrong e Suzanna M. Crage (2006) analisam o motivo deste evento de revolta contra as batidas policiais ter sido mais marcante em comparação a outros, como dois em São Francisco, num baile de ano novo realizado por organizações homófilas e numa cafeteria, *Compton's*.

<sup>22</sup> É notável também a presença do “transtorno de identidade de gênero” até o dia 25 de maio de 2019, retirada quase trinta anos após o da homossexualidade. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-mentais/>. Acesso em: 15. ago. 2020.

de homossexuais, transexuais e travestis nas páginas policiais, vítimas de alguma violência. Essa maior presença também se relaciona com o contexto de maior movimentação das homossexualidades que surgem em períodos de urbanização, como foi nas grandes cidades dos Estados Unidos. O Brasil também registrou um aumento da população homossexual nos grandes centros desde os anos cinquenta, devido à possibilidade de anonimato que estes lugares traziam aos sujeitos (GREEN, 2000, p. 35). Apesar disso, ainda era incipiente uma relação de comunidade entre os homossexuais, que aproveitavam-se de espaços públicos para a realização de seus desejos.

A contracultura, aqui num sentido amplo com seus ideais, pode não ter virado a década na perspectiva da análise brasileira, devido ao aumento da repressão, no entanto, o seu estilo contestatório passou a inspirar a luta de outras minorias. Os movimentos de emancipação das mulheres, de negros e, principalmente para esse trabalho, dos homossexuais ganham cada vez mais força durante os anos 70. No Brasil, com o arrefecimento da Ditadura Militar que entrou no longo processo de sua distensão a partir do final da segunda metade da década de 1970, somente em 1979 há a possibilidade de uma formação de grupos organizados.

Nos Estados Unidos, a partir dos elementos citados anteriormente, a urbanização, os cada vez mais numerosos lugares destinados a homens homossexuais, a organização em grupos produziu um estilo de vida, o aqui chamado de modo de vida gay. Com uma espécie de capital em São Francisco, cidade localizada na Califórnia, criou-se uma cultura, uma sociabilidade e uma economia voltada a tal estilo de vida (ESCOFFIER, 1998, p. 75-76), influenciando também na produção de masculinidades, internas ao estilo de vida construído (TAMAGNE, 2013). O Rio de Janeiro, apesar de viver numa ditadura, era um exemplo de cidade que entrou nesse circuito gay de turismo. A partir da formação e consolidação dessa comunidade, a cidade estadunidense teve o seu primeiro supervisor municipal, Harvey Milk, em 1978, o primeiro político gay eleito a um cargo público no país.

A relação com esse modo de vida, no Brasil, se dá pelo processo também de urbanização em meio a uma Ditadura Militar que beneficiou uma classe média escolarizada em suas políticas. O crescimento dos centros como o Rio de Janeiro e São Paulo foi acompanhado da criação de boates, bares e saunas destinadas ao público, que se popularizava com uma aparente maior aceitação da homossexualidade em tais cidades. No entanto, aponta James Green que a aversão às sexualidades discordantes continuava, como no caso de boates destinadas ao público masculino homossexual, mas que, quando se tornavam populares a outros públicos, limitavam o toque entre homens (GREEN, 2000, p. 400). Porém, de certa forma, tal modo de vida gay, impactado também pelo estadunidense, influenciava a classe média brasileira. Peter Fry aponta

a mudança no sistema sexo/identidade, em que uma relação de simetria se estabeleceu entre homens, em que a homossexualidade tornou-se uma identidade independentemente da posição no ato sexual. Em relação às mentalidades, a subversão das autoridades a partir dos fetiches, a produção de uma virilidade associada à realização de fantasias com profissões que usavam farda, principalmente ligadas ao meio militar, tornam-se práticas comuns. Michel Foucault, em entrevista, apresentou o potencial transformador desses relacionamentos, assim como da possibilidade da exploração dos prazeres a partir de práticas sexuais distintas às lógicas disciplinares, sendo a subversão da autoridade, durante o ato sexual, um ponto de transformação (FOUCAULT, 2004, p. 260-277).

Essa longa contextualização, em relação a Caio Fernando Abreu e o conto “Sargento Garcia”, tem um motivo: justificar a interpretação do conto a partir de uma crítica à Ditadura Militar e a passagem de Hermes à vida adulta. O momento em que Caio escreveu *Morangos mofados*, no entanto, é o período em que esses sonhos e utopias estão se dissipando, quando a contracultura se transforma numa espécie de ressaca, quando a felicidade a partir do desejo não se realiza.

Quando “o mofo” enfim chega, as relações interpessoais são muito diferentes às de duas décadas atrás. Apesar da geração se sentir incomodada e estar marcada por uma sensação de fracasso, o Brasil, sentindo os efeitos da crise, mostrava sinais de possibilidades de novas organizações com o fim da Ditadura Militar. E é nesse momento que a aids dá as caras no país, num momento de desilusão, mas também de esperança. Um otimismo frente às novas mobilizações sociais ocorre, em contraste com o acirramento de posições conservadoras que passam a se engajar com a emergência da doença no país.

*Morangos mofados* ainda não discorre sobre a aids, visto essa não ser, em 1982, um problema dentro do Brasil. E a doença surge depois de quase duas décadas de luta por liberação sexual, novas experiências e o fim de um predomínio monogâmico e heterossexual como uma fatalidade, numa época em que a discussão sobre o sexo seguro ainda não era pauta. É importante trazer uma boa contextualização acerca do que significou esses movimentos sociais, mas também o impacto social, cultural e econômico que eles sofreram com a doença. Por exemplo, a própria situação das minorias afetadas diretamente pela crise da aids. Além de mensurar o impacto na questão individual, é importante pensar a questão em relação aos grupos afetados e a reação desses, a fim de minimizar os impactos da doença.

A questão da existência de uma cultura gay é tema também de produções de Caio Fernando Abreu, que era avesso às questões identitárias propriamente ditas. O escritor dizia não acreditar em diferentes sexualidades, mas em apenas uma sexualidade – a humana, que

destina seu desejo a um determinado tipo de corpo (ABREU, 2014b, p. 66). No entanto, a ideia aqui é trazer a contextualização dos movimentos e existências no período em que Caio escreveu.

Primeiramente, retomando o livro de James Green, *Além do carnaval*, seu estudo nos permite ter contato com algumas ondas de migração de homossexuais a grandes centros, inicialmente com o período de Juscelino Kubistchek, algo que se manteve e continuou durante a década do “milagre econômico” com o aumento das possibilidades de consumo da classe média na década de 1970 (GREEN, 2000, p. 396). Cabe trazer aqui que o fenômeno da busca de prazeres masculinos não é exclusivo desse período, tendo relatos, principalmente em páginas criminais, desde o século XIX, assim como uma preocupação dos higienistas (TREVISAN, 2000, p. 240), no entanto, a construção de lugares específicos para tal fim, assim como a reutilização de outros espaços de homosociabilidade com fins eróticos torna-se uma constante cada vez maior entre as décadas de 1950 e 1970. A década de 1980, portanto, começa com a organização de movimentos homossexuais, ao mesmo tempo que já conta com uma história considerável de tais espaços e da formação de um “gueto gay”, nas palavras de Caio Fernando Abreu.

A análise de Silvério Trevisan apresenta os impactos do desbunde na cultura e a penetração cada vez maior de sujeitos homossexuais em vários espaços culturais, como a temática no teatro, em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1973) e o sucesso estrondoso que Secos & Molhados foi numa realidade brasileira, marcada pela androginia de Ney Matogrosso nos palcos, que ainda manteve uma carreira com o fim da banda. Já James Green apresenta este lado mais específico do gueto que é a construção de lugares destinados a um público e a presença cada vez maior de homossexuais nos grandes centros. Os dois convergem para a construção de um movimento homossexual no final da década de 1970, com a abertura. Tardio, em relação aos Estados Unidos, porém, segundo Simões e Fachinni, é necessário se levar em conta toda as movimentações, principalmente das décadas de 1960 e 1970 como pano de fundo da construção de organizações (SIMÕES; FACHINNI, 2009, p. 14).

Quando Caio Fernando Abreu escreve “Sargento Garcia”, provavelmente o escritor mantinha uma vida, de certa maneira, próxima a tais espaços, com a indicação de locais reais na ficção, marcada em Porto Alegre. O processo de autoficção nesse conto, portanto, acontece da ficcionalização da sua própria primeira experiência sexual, mesclado a uma crítica ao autoritarismo conservador vigente no período de sua formação. O conto, portanto, trata da relação sexual entre Hermes e Garcia e de como este representa uma figura de autoridade, subvertida pela relação sexual.

Caio Fernando Abreu, no entanto, apresentava certas ressalvas a uma cultura gay que se produzia nos espaços destinados ao público homossexual, indicando isso também em sua ficção. Assim, o gueto gay é tratado por Caio Fernando em 1983, com a publicação de *Triângulo das águas*. Em “Pela noite”, o pano de fundo da aventura de dois personagens que se reencontram depois de anos são os lugares e espaços, como boates, saunas, entre outros, citados nesse capítulo. E junto com a caracterização desse gueto, há também a entrada sutil de uma nova temática na ficção de Caio Fernando Abreu: a aids é mencionada pela primeira vez em seus escritos.

### 3. A AIDS ENTRA NA NOITE BRASILEIRA: 1983-1988.

#### 3.1. “PELA NOITE” E A DISCRETA INSERÇÃO DA AIDS

Acontece, porém, que essa trama tênue pela noite *gay* de São Paulo acabou dominada pelo personagem Pêrsio. Descontrolado, ele fala e fala sem parar coisas com as quais nem sempre eu ou seu paciente interlocutor, Santiago, concordamos. Santiago conseguia revidar. Mas como autor — na verdade mais um “cavalo”, no sentido da incorporação do candomblé —, fui obrigado a neutralizar-me para deixá-lo ser. Pêrsio, um excessivo, frequentemente abusa. Entrar em contato mais uma vez com ele me deixou exausto. E preocupado com o que possa ter acontecido a ele, depois desses oito anos de vírus assassino e, certamente, muitos amores (ABREU, 2015b, p. 12-13).

A epígrafe deste capítulo se refere ao processo de reescrita e reedição realizado por Caio Fernando Abreu, em 1991, do livro *Triângulo das águas* (1983). A partir da apresentação ao livro, pode se ter contato com um pouco do que foi o processo de escrita da obra que sucedeu *Morangos mofados*. Apesar de começar a escrevê-lo num lampejo que teve num sítio em Itu, propriedade de Ana Braga, Caio F. passou um ano morando num hotel no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro (ABREU, 2015b, p. 11). O escritor afirmou que precisava de desprendimento e solidão para a escrita deste trabalho, que veio a ele. Algo bem diferente dos projetos anteriores, que, segundo o autor, envolveram planejamento.

O livro em questão trata da coletânea de três novelas ou noturnos, como o autor chama, que, seguindo o nome da obra, retratam os arquétipos dos signos de água do Zodíaco. “Dodecaedro”, que abre o livro, é uma experiência lisérgica e interpessoal de doze sujeitos que vivem no mesmo teto e que interagem num estado de confusão mental sobre os acontecimentos, associada ao signo de Peixes; “O marinheiro” é a imagem do rancor escorpiano, da dificuldade de abandonar um antigo amor, onde um sujeito vive só numa casa à espera de seu amante desaparecido. Por fim, “Pela noite” é a retratação da carência do Câncer, da procura pelo outro e da dramaticidade de sentir emoções desse signo.

Chama mais atenção, para fins deste trabalho, “Pela noite”<sup>23</sup>, que, como indica Caio Fernando Abreu, trata-se de uma tênue trama pela noite *gay* paulistana que revela algumas das suas conexões entre a ficção e a realidade (ABREU, 2015b, p. ). O texto escolhido, portanto,

---

<sup>23</sup> A novela também foi parte da análise realizada na minha monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso. Nela, foram problematizadas as questões envolvendo a sexualidade e a emergência da aids dentro dessas temáticas. A interpretação não contou com o conceito de autoficção, no entanto, concentrou-se, sobretudo, nos espaços de homosociabilidade. Para mais, cf. DALL'ASTA, Rodrigo Bonatto. **Do mofo às manchas de "uma história horrível"**: a sexualidade antes e após a aids na escrita de Caio Fernando Abreu (1982-1988). 2017. 94 f. Monografia como trabalho de conclusão de curso - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/monografia-rodrigo-bonatto-dallasta.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020



pode trazer um retrato das práticas, lugares, espaços e costumes que foram sugeridos no primeiro capítulo dessa dissertação. E, além das localidades como indicadores da experiência na autoficção de Caio F., também é em “Pela noite” que há a primeira menção ao “vírus assassino” que é responsável por causar a aids, reafirmada no prefácio escrito oito anos após o lançamento original do livro, em reedição.

A trajetória dessa aventura noturna por São Paulo é realizada por dois homens que, cronologicamente, teriam se (re)conhecido numa sauna, um espaço que pode ser destinado à busca pelo prazer:

Pérsio suspirou paciente, deixando os olhos vararem pelos outros homens nus dispostos feito estátuas nos bancos de azulejos, entre o vapor um músculo mais nítido, relance, coxa, braço, bunda, reconhecendo também, mas há quanto tempo, o que é que você faz aqui. Logo depois. sentindo-se um pouco idiota, o que é que um cara podia fazer num lugar daqueles senão procurar outro homem? (ABREU, 2015b, p. 134)

O reconhecimento tem um duplo sentido: o de Pérsio conseguir distinguir entre os vapores e as confusões de membros de outros homens o outro personagem e ao fato de que não o via há muito tempo, tendo ambos a mesma cidade de origem e migrado para São Paulo. Depois desse breve encontro e uma troca de contatos, para a surpresa de Pérsio, Santiago o telefona e os dois decidem sair juntos num sábado de julho. Estruturalmente, a narrativa começa com os dois já no apartamento de Pérsio, enquanto ele se arruma para sair, tomando banho e fazendo a barba. Antes disso, no entanto, explica para o outro seus sentimentos a partir de uma música de jazz que escolhera e decide, a partir da decisão de Santiago pelo livro *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez, a mudança da identidade dos dois naquela noite. Santiago e Pérsio, portanto, são nomes ficcionais numa ficção: nunca se sabe, dentro da narrativa, seus nomes verdadeiros, apenas que Pérsio é crítico de teatro em um jornal da cidade e Santiago um professor do ensino básico.

Além da questão de identidades, a narrativa trabalha a dificuldade de se estabelecer relações significativas entre os dois sujeitos, principalmente por uma tendência de Pérsio de se retrair, mesmo com a personalidade mais extrovertida, frente às investidas de Santiago (até mesmo as inconscientes) em adentrar à sua intimidade. É notável a cena em que o visitante entra no quarto de Pérsio enquanto o outro toma banho, tendo contato com uma revista pornográfica destinada ao público masculino, quando há uma breve memória que o repreende definindo o material como imoralidade – à maneira como as memórias do personagem Hermes, de “Sargento Garcia” invadem a narrativa.

Essa é a característica do conto, uma das tendências de Caio Fernando Abreu, a insatisfação pessoal e subjetiva dos personagens misturados ao cotidiano frio e automático da vida moderna. Em um trecho, por exemplo, Pérsio comenta sobre um telefonema de alguém chamado Pedrinho, que o questiona sobre o que faria naquela noite, marcadamente um sábado, algo que o protagonista reclama como uma “*paranoia urbana*” de ser obrigado a sair em tal dia da semana. Outros trechos também revelam a preocupação com o dia-a-dia e a necessidade constante de fugir de si, algo que justifica a escolha de novas identidades:

– Escuta – disse, apoiado na estante –, eu tive uma ideia. Já faz dias, desde que a gente se encontrou. Agora que você falou nisso – o outro fez uma cara de nisso-o-quê, mas ele não parou. – Nisso de ser bailarino, ou ator. Ou sei lá, qualquer coisa. Não gosto quando a gente fica falando assim no que não foi, no que poderia ter sido. *God!* Não aos sábados, principalmente à noite. Não hoje, por favor, hoje não dá, eu tenho. Eu tenho uma sensação meio de amargura, de fracasso. Você me entende? Como se tivesse a obrigação de ter sido, ou tentado ser, outra pessoa. (ABREU, 2015b, p. 111-112)

Santiago enxugava os óculos na ponta da camisa:

– Você quer?

– Para dizer a verdade, não queria ir a lugar nenhum mais. Quero ir embora.

– Mas nós podemos ir.

– Não é isso. Não para casa. Nem para Paris, Londres, Roma, Nova York. Nem para Pasárgada, Xanadu ou Eldorado. Para mais longe. Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java, o mar de Java. Qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa mais inteira. Não nesta cidade, não neste país. – Cantarolou: – Surabaya, Johnny, não me deixe assim, Surabaya, Johnny, estou tão infeliz. – Repetiu, como uma música: – Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java. (ABREU, 2015b, p. 193)

No entanto, é na relação interpessoal que enxergamos os traumas e medos de Pérsio, além da contraditória ligação dos dois personagens com o “gueto” que ambos tanto criticam. Antecipando um pouco a narrativa, Jeanne Callegari, ao definir a relação de Caio Fernando Abreu com o cantor Cazuzza, afirma que o escritor preferia muito mais bares populares que qualquer estabelecimento exclusivamente gay e que Abreu tinha rejeição a “esses guetos, odiava boates e saunas” (CALLEGARI, 2008, p. 136). Gueto é uma definição recorrente em relação a tais espaços de sociabilidade homossexual. A pesquisadora Ana Paula Trofino Ohe realiza uma análise de “Pela noite” conceituando o gueto, citando Loïc Wacquant, a partir de quatro elementos essenciais: o estigma, o limite, o confinamento espacial e o encapsulamento institucional. A autora afirma que:

O gueto se configura por meio de uma dialética móvel e tensa entre a hostilidade externa e a afinidade interna, que se expressa como uma ambivalência no nível do consciente coletivo. Trata-se de ser um produto e, também, de um instrumento de poder. (OHE, 2009, p. 10)

Quando decidem partir na aventura noturna, escolhem antes jantar numa pizzaria, definida como um lugar *normal* (ABREU, 2015, p. 152) por Pêrsio, pois acredita que não encontrará lá nenhum sujeito ligado ao meio artístico (uma preocupação que o personagem tem por ser crítico de teatro e que logo mostra-se um engano). A ideia de um estabelecimento normal também entra em contradição com os outros espaços que os dois frequentarão em seguida na narrativa: um bar e uma boate destinados ao público homossexual.

Pêrsio revela inicialmente um certo incômodo quando os dois se sentam e ele se cansa de falar, pedindo que Santiago fale por ele, para que as pessoas ao seu redor não reconheçam a natureza da relação dos dois. Inclusive, brinca com seu interlocutor em que o silêncio dos dois poderia revelar tanto que seriam ou um casal em vias de terminar, ou daqueles apaixonados que estão no começo do relacionamento. Apesar disso, a conversa deságua quando ambos passam a falar sobre a cidade de origem dos dois e o período da infância quando viviam lá. Isso se dá pela cena em que Pêrsio brinca sobre a matriarca de uma família que se localizava na pizzaria, imitando uma italiana em choque com a presença de dois rapazes homossexuais. Há aqui a menção à palavra pejorativa *veado*, que retorna frequentemente à narrativa. Quando Pêrsio comenta da “italiana”, lembra-se de um trauma de sua infância: as garotas que o chamavam de fresco, maricas, ainda em época de escola:

– Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam biiiiiiiiicha! Não, não era bicha! Nem veado. Acho que era maricas, qualquer coisa assim.  
 – Fresco – Santiago disse. – Era fresco que se dizia.  
 – Isso. Fresco, elas gritavam. Todas gritavam juntas. Ai-ai, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada. – Sorriu, contornando os aros dos óculos com as pontas das unhas roídas. (ABREU, 2015b, p. 155)

Assim, Pêrsio rememora a situação de exclusão e da falta de amigos em sua infância, afirmando que seu único companheiro seria Peter Pan, personagem do conto-de-fadas. Após isso, Pêrsio e Santiago começam a conversar sobre outro personagem, também homossexual, na cidade de Passo de Guanxuma<sup>24</sup> que teria se matado em um domingo de Páscoa na cidade, devido à sua orientação. Na fictícia cidade do interior, que serve de ponto de origem para ambos

---

<sup>24</sup> Passo da Guanxuma é inserida posteriormente na reedição de 1991 e seguindo uma tentativa de Caio Fernando Abreu de inserir uma espécie de universo compartilhado entre seus escritos. Isso é visível já que, em *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), a personagem desaparecida da narrativa é originária da fictícia cidade de fronteira do Rio Grande do Sul. A primeira vez que a cidade marca presença na ficção de Caio Fernando Abreu é no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) em vários dos contos que compõe a obra, incluindo “Linda, uma história horrível”.

os personagens, os dois homossexuais que lá viviam, e que não eram Pêrsio e Santiago, são retratados pela solidão e pelo sofrimento: o suicídio de um e a vida sem companheiros de outro.

As ligações com a cidade natal continuam a ser insumo para a conversa quando Pêrsio relembra de uma antiga namorada de Santiago, com quem este havia tido um relacionamento por longos seis anos, “Rejane”. Santiago teria se separado quando foi para São Paulo estudar e conheceu “outro cara” na faculdade. A problemática da situação, de Santiago tê-la trocado por um outro homem é pouco comentada, uma vez que Rejane também é homossexual, sendo apresentada enquanto lésbica (a narrativa se utiliza dos termos “*sapatão, paraíba, mulher-macho*” como sinônimos), com Santiago mencionando até ter encontrado-a no *Ferro’s bar*, um tradicional estabelecimento direcionado ao público homossexual feminino da capital paulista<sup>25</sup>. Essa é uma das menções a lugares reais e identificáveis, além da própria cidade de São Paulo e seus bairros. Inicialmente, quando Pêrsio pensa na cidade e em toda a movimentação que um sábado à noite na maior cidade da América Latina envolve, há a menção do *Off*, um clube destinado ao público gay<sup>26</sup>

Também é aí que descobrimos pela primeira vez Beto, ex-namorado de Santiago, com quem teve um romance de dez longos anos, até sua morte. A conversa gira em torno de assuntos banais que revelam a solidão dos dois personagens, principalmente de Santiago se acostumando à vida após o amor. Os dois se questionam o que estavam fazendo ali, desde quando se reencontraram e sobre a vontade de se conhecerem. A relação entre os dois passa a estar numa corda bamba, devido às brincadeiras que Pêrsio faz e o seu jeito despreocupado e indelicado.

O tempo na pizzaria se esgota quando Carlinhos, que atuava no coro da peça *Antígona* (várias vezes repetida como *Édipo* pelos protagonistas), se aproxima de Pêrsio sorratamente para pedir-lhe “uma força” com uma crítica positiva para estimular a presença de público. O ator se justifica com a crise em que o Brasil vivia, que o meio artístico era um dos principais afetados:

A recessão de 1981-1983 teve pesadas consequências. Pela primeira vez desde 1947, quando os indicadores do PIB começaram a ser estabelecidos, o resultado em 1981 foi negativo, assinalando queda de 3,1%. Nos três anos, o PIB teve um declínio médio de 1,6%. [...] Calcula-se que o declínio da renda foi mais grave do que o ocorrido nos anos seguintes à crise de 1929. [...] [Também] Desenhou-se naqueles anos um quadro

<sup>25</sup> Ferro’s bar foi um importante bar de sociabilidade lésbica na capital paulista. Nele, houve o chamado “*Stonewall brasileiro*” quando mulheres do GALF, Grupo de Ação Lésbica-Feminista, foram expulsas do estabelecimento ao distribuir edições do periódico do grupo, *Chanacomchana*. (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 114)

<sup>26</sup> Alguns trabalhos me auxiliaram sobre os espaços de sociabilidade homossexual na capital paulista como o artigo “As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982)” de Rafael Freitas Ocanha e o texto publicado no site: <https://musicnonstop.uol.com.br/uma-viagem-pela-cena-noturna-lgbt-de-sao-paulo-nos-ultimos-100-anos/>. Acesso em: 30. set. 2020

que se tornaria familiar aos brasileiros, chamado de “estagflação”, por combinar estagnação econômica e inflação. (FAUSTO, 2006, p. 502-503)

Nisso, o crítico responde com uma educação simulada, no entanto, se incomoda com a situação e revela, posteriormente, para Santiago que havia acabado de escrever uma crítica negativa sobre a peça, sentindo-se mal. Carlinhos ainda reaparece na trama.

É constante, portanto, a tentativa de aproximação e a sabotagem que acontece entre os dois: desde o começo, Pérsio menciona a figura de uma mão que alcança algo, mas nunca consegue tocar. Santiago, no entanto, pensa seu interlocutor como um bicho arisco, que tenta escapar a cada investida. E é assim que se instaura a primeira crise na noite: quando os dois estão se dirigindo ao bar, Pérsio novamente se situa fora do interesse romântico de Santiago, ensinando-o uma “azaração” para que ele conquistasse o homem que desejasse, falando que não haveria nenhuma crise caso se interessasse por alguém. Apesar de Santiago afirmar que isso não aconteceria, Pérsio insiste brincando sobre a possibilidade de algum cara surgir perguntando sobre qual revista que Santiago estaria lendo – uma ironia da maneira que Beto e Santiago se conheceram, a partir de um interesse mútuo pela Clarice Lispector, assim como uma crítica à futilidade do gueto, afirmando que “veado” só leria livros.

Porém, Santiago, que até então fora bem paciente, incomoda-se com a brincadeira, dizendo que ele não teria o direito de falar aquilo:

– Como é que você tem tanta certeza? Vamos, eia, sus, avante, companheiro! E se de repente, no meio da noite, um garoto lindíssimo avançar para você e perguntar como nos velhos bons tempos que livro você está lendo? Não, livro não. Livro em bar de veado não dá muito certo. Veado só lê Vogue e Interview. Livro parece a Theresa Dunn em Looking for Mr. Goodbar, só pinta baixo-ástral. Mas pode perguntar que bebida, isso, o que é que você está tomando, garotão? E você diz um supernovo drinque chamado Perto do coração selvagem. Que tal?

– Não brinca com isso, porra.

Pérsio tirou uma das mãos do volante, colocou-a sobre o joelho dele. Apertou leve. Teve vontade de tocá-lo. Mas continuava parado na janela, espiando o sol, a rua, as gotas sem se mover. Antes que descruzasse os braços, Pérsio já tinha retirado a mão.

– Desculpa. Não tive intenção de.

– Não tem importância.

– Como não tem importância? Foi grossura minha.

Desciam pela rua molhada. Santiago viu o relógio da Faria Lima marcando, a intervalos, zero hora, trinta minutos, doze graus, depois zero hora, trinta e um minutos, doze graus.

– Você sente falta, não é? Você sente muita falta dele?

Zero hora, trinta e dois minutos, doze graus, zero hora, trinta e três minutos, doze graus, zero hora, trinta e.

– Sinto, às vezes. Sinto muita falta. (ABREU, 2015b, p. 175-176)

Já no *Deer's*, apaziguado o conflito entre os dois, há uma crítica contundente aos espaços destinados a homossexuais e seus frequentadores, quando Pérsio sugere a seu

interlocutor que os dois dessem notas ao público e Santiago se incomoda com o fato de todos ali serem muitos semelhantes:

— Vamos dar notas, tipo Márcia de Windsor, que Deus a tenha. Aquele ali, de blusão de couro, não te *piace*? É muito *dangerizante*. Vestido assim, dou nota oito. Com direito a segunda época. *God!* que rabo. E o parrudinho de jeans? Em geral os baixinhos parrudinhos são uma grande *revelação* na hora do *let's dance*. Eu dou sete, queridos telespectadores. Nossa, como estou generoso hoje. Deve ser carência generalizada. Mas olhando bem, a média geral não passa de cinco. Com muita boa vontade.

— Parecem todos iguais.

— E são. Tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, veem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. Não existe uma tal *cultura gay*? E se acham todos muitos originais, muito exclusivos. Odeio guetos.

— Odeio a palavra *gay*.

— Mas ela existe, rapaz. E não é só uma palavra. É mais grave, um comportamento, um *feeling*. A sacralização da bobagem. E são todos exatamente assim. Felizes, descontraídos, sem problemas. Leves, levíssimos. Soltos, sem culpas nem traumas. Todos muito bem vestidinhos com os modelinhos que trouxeram de Nova York, todos adoram Nova York. Todos muito bem amados. Musculosinhos, liberadinhos, burrinhos. Umas gracinhas. — Olhou para Santiago. — Você não vai ficar deprimido agora, vai? (ABREU, 2015b., p. 182)

Nesse trecho, prestando atenção na questão gay e o que ela evoca, assim como o pertencimento ou não ao gueto, pode se retirar algumas temáticas que estão em voga no período da escrita. De primeira, já é possível reconhecer algumas características que envolvem a presença de homossexuais nos grandes centros e na mudança da cultura em relação à homossexualidade no geral: apontada por James Green, mencionada no capítulo anterior e exemplificada nas personas de Pérsio e Santiago, a migração para centros urbanos também produziu uma classe média viajada. Apesar de Pérsio tirar sarro da cidade de *Nova York* como um destino gay, o próprio personagem passou uma temporada na Europa, lugar onde se encontra um ex-interesse romântico do mesmo, evidenciado por um cartão-postal enviado por João que Santiago encontra quando adentra à intimidade de Pérsio em seu quarto. O cartão-postal menciona que João ou, como assina, J., está esperando Pérsio agora que o verão europeu estaria começando, mais especificamente no mês de julho. Quando Santiago, sem querer, revela que leu o cartão, isso gera um incômodo em Pérsio, que afirma que J. não revela nada, podendo ser homem e mulher. Isso, no decorrer da narrativa, parece ser um conflito do personagem com a própria sexualidade, na mesma medida como se coloca ou se afasta do gueto que tanto abomina.

O comportamento de Pérsio é também contraditório, uma vez que no estabelecimento *normal*, o personagem se sentiu profundamente incomodado com os comentários que as pessoas do lugar poderiam fazer sobre qual o tipo de relação haveria entre ele e Santiago quando



estavam na pizzaria. Pérsio, no gueto, assume o papel de quem julga, direcionando seus comentários àqueles que estão dentro de um padrão e de uma cultura gay. A “sacralização da bobagem” que o personagem revela é parte do movimento de constituição de comportamentos, costumes ligados à estética gay, muito influenciada pelos Estados Unidos e que acontecia aqui no Brasil também, à sua própria maneira. Em *Além do carnaval*, James Green descreve alguns comportamentos e lugares destinados a grupos homossexuais, como o conflito, nos anos 1950, decorrente entre fãs de duas cantoras da rádio brasileira (GREEN, 2000, p. 272). Isso se deu com o aumento populacional que proporcionou a ocupação dos espaços citados, entre boates e bares, mais associados a uma classe média, e saunas e banheiros, espaços públicos tidos como mais democráticos (GREEN, 2000, p. 401).

O trecho de Pérsio e Santiago reclamando de seus semelhantes também se associa com a noção de emancipação sexual e a questão do trauma – ou sua ausência –, um dos motes do movimento no período. O falar livremente sobre o sexo teria sido uma das formas de lidar com as questões referentes às diferentes sexualidades, em que os sujeitos analisados pelos dois personagens seriam “sem culpa, nem trauma”. Nas mentes de Pérsio e Santiago, no entanto, tais temáticas são recorrentes. Quando Santiago se excita com uma foto pornográfica no quarto de Pérsio, há, no momento, uma imagem de sua memória que reproduz a repressão de um antigo professor acerca de seu desejo. Depois Pérsio ficaria surpreso com a relação de Santiago e Beto, dizendo que não entendia o amor entre dois homens, pois, para ele, tudo sempre se resumiria à merda (ABREU, 2015b, p. 168).

A relação de Santiago e Beto é também sintomática na mudança de estrutura que Peter Fry (1982) indica no período, em relações isonômicas, onde a posição sexual não influencia na identidade, sendo que a homossexualidade passa a ser relacionada ao desejo entre homens e não à posição sexual assumida. Pérsio, no entanto, repete algumas vezes essa diferenciação, ao ponto de dizer que, quando tenta ficar sem sexo, dá quinze dias e ele decide se encontrar com o primeiro na rua e, na negociação que envolve o sexo (ele afirma até mesmo ter contato com michês), uma das discussões é sobre quem seria a bicha ou o homem. Em outros termos, o passivo ou o ativo. A relação dos dois com o gueto é ainda mais tensionada com a presença de um terceiro personagem que se aproxima de Santiago, enquanto Santiago se ausenta para ir pegar uma bebida: Carlinhos. Agora, no bar, ou dentro do gueto, Carlinhos é mais direto: chega com maior intimidade em Pérsio, pedindo-lhe um cigarro, ao mesmo tempo em que Santiago se aproxima, para, em seguida, se tornar um inconveniente:



E de novo, malicioso: — Como eu disse, não quero interromper mesmo nada. Desculpa eu parecer indiscreto, longe de mim, mas vocês são caso?

Pérsio batia o isqueiro na mesa, ritmadamente. Cinco vezes, Santiago contou, bem destacas.

— O que é que você acha?

— Ah, não sei. Olhando assim, bem. Difícil dizer. Sei lá, às vezes parece, às vezes não. Tenho amigos que. Mas de cara dá pra sentir que vocês têm assim uma, como dizer. Uma ligação muito forte. — Olhou para Santiago, que já tinha bebido quase metade do vinho.

— Aliás, meu bem, me dá licença de dizer. De muito bom gosto os dois. Umás gracinhas, uns gatinhos. Sabia que vocês são lindos? — Bebeu outro gole de vinho. E debruçou-se na mesa. — Ah, deixa de onda, qual é? Conta logo, vai. Vocês são mesmo *caso*?

— Somos — disse Pérsio. Apertou mais o ombro de Santiago. — O nome dele é Beto. Vivemos juntos há quase dez anos.

— Aff Maria, *dez anos*? Que loucura, gente.

— Eu disse DEZ anos. E é bom você ir-se mandando porque além de detestar veado, ele morre de ciúmes. Por qualquer coisinha, fica completamente louco. Sai virando mesa, quebra tudo e parte a cara de quem pinta pela frente.

Carlinhos empalideceu, pediu desculpas, licença e sumiu. Pérsio bateu na mesa:

— Não disse? Veados 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, pedindo bebida, pedindo cigarro, querendo saber se é *caso*. Pelo amor de Deus, *caso*, mais um pouco e ia falar em *entendido*. Que nojo. Só porque é veado também acha que está tudo em casa. Se eu não chegasse a tempo provavelmente ia te passar uma cantada. Viu só do que te livreii, garoto? (ABREU, 2015b, p. 186)

Pérsio apela para uma posição mais masculina entre homossexuais, em que Santiago, apesar de se relacionar com homens, teria ódio de “veados” e um sentimento de posse com seu namorado. Pérsio demonstra aqui sua relação conturbada com o gueto, em que, apesar de conviver em tais espaços, tenta se diferenciar de seus iguais, difamando e ofendendo. Em *A história da virilidade* (TAMANGE, 2013), uma discussão que aparece é a valorização de uma posição mais máscula, mesmo entre homossexuais, em que a agressividade e a afirmação da virilidade são valorizadas dentro de uma estética gay.

No entanto, a narrativa aqui chega a um ponto crítico, uma vez que o extrovertido personagem usou, novamente, o nome de Beto, o ex-namorado de Santiago, de uma forma que incomoda o amigo profundamente. A noite de Pérsio e de Santiago passa a ficar por um fio, já que em toda a narrativa há a constante aproximação e afastamento entre os dois. Santiago decide ir embora, justificando-se num longo monólogo, uma quebra da ordem natural do texto, sempre sequestrado por Pérsio. É impedido de ir embora, com o outro se justificando a partir do álcool e da inveja que sentia por Santiago, pois nunca tivera algo parecido com o relacionamento dos dois. Pérsio ainda pede desculpas, chamando o acontecimento de “lapso freudiano”, pedindo mais uma chance a Santiago, ao mesmo tempo que se constrange em “fazer uma cena” próximo à boate, uma vez que Carlinhos, que Pérsio define como uma cobra, provavelmente teria visto tudo. Novamente, percebe-se a relação contraditória com o gueto, uma vez que, apesar de

semelhantes, há a presença de intrigas e outros recortes que causam uma ruptura na noção de identidade.

Seja a partir da sua personalidade, seja nos dizeres, Pérsio inventa problemas e formas de se afastar de seu interesse afetivo, algo que dá sempre dá sequência à noite, com os dois indo a lugares destinados ao encontro de homens, ou seja, ao gueto. Desde o início da narrativa, quando os dois personagens ainda estão no conflito entre sair e ficar em casa, num sábado à noite, há tentativas de aproximação de Santiago à intimidade de Pérsio, constantemente recusadas. Quando este toma o banho e se prepara para sair, aquele chega a entrar em seu quarto, acessando um pouco da intimidade de Pérsio, tendo contato com o livro de contos de Andersen, a história da princesa que foi condenada a dançar eternamente (uma indicação do cansaço existencial de Pérsio na vida moderna urbana gay) e uma revista pornográfica de homens, uma relação extratextual à realidade do gueto.

Outra forma de Pérsio se diferenciar do gueto é na menção à palavra utilizada por Carlinhos, *caso*, para definir a natureza da relação de Pérsio e Santiago, o que gera repulsa no primeiro, que comenta que, mais um pouco, o cantor do coral de Antígona usaria a palavra *entendido*. Peter Fry (FRY, 1982, p. 88) faz uma distinção de tal termo, já que ele passou a ser usado pelos sujeitos que construíram uma nova identidade baseada no modelo sexo/identidade estadunidense, em que *entendido* significaria homossexuais masculinos que se relacionavam com o mesmo gênero, sem isso ter relação com a sua posição sexual. A análise da diferença de termos e a origem deles também aparece em outros trabalhos, como os de Simões e Facchini, que analisam o surgimento do *Snob* nos anos 1960 e a construção de uma identidade até o final da década de 1970, com o jornal *Lampião da Esquina* (SIMÕES; FACCHINI, 2009)

Como comentado antes, um novo abalo é sentido na relação entre os dois protagonistas porque Santiago se incomoda profundamente com a utilização de Pérsio do nome de seu ex-amante e falecido, Beto. A continuidade da trama, então, revela esse momento:

- Por que foi que você disse aquilo?
- Aquilo o quê? Que a gente era caso? *God!* Que palavra asquerosa. Sei lá, pra ele desgrudar, sair de cima. Você ficou chateado?
- Não é disso que eu estou falando.
- Você está falando do que, então? Por que eu disse o que, rapaz?
- Que o meu nome era Beto. Você disse que o meu nome era Beto! (ABREU, 2015b, p. 186-187)

Pérsio, inicialmente, aparenta surpresa e diz não ter dito isso. Santiago, por sua vez, estabelece um longo monólogo em que afirma estar cansado das brincadeiras de Pérsio, de seus traumas, ódios e nojos, referindo-se à pergunta indiscreta feita por ele sobre a relação de

Santiago e Beto, em que o extravagante protagonista havia perguntando se o outro já havia realizado o coito anal. Nas palavras de Santiago:

Primeiro foi o cu, se eu dava o cu. Quer saber, quer mesmo saber? Pois eu dava, sim. Ele dava também. Sem culpa, com prazer. Sem doença. A gente se amava, será que você é capaz de entender isso? (ABREU, 2015b, p. 187)

Inicialmente sem reação, Pársio, depois de terminar sua taça de vinho, decide ir atrás de seu companheiro, que saiu do estabelecimento depois do monólogo. Ao encontrá-lo, pede desculpa, dizendo que não foi sua intenção, que foi um lapso freudiano, algo sem sentido. Pede que fique, que não faça uma cena na frente do bar, demonstrando preocupação sobre fazer uma cena passional e juntar gente no que ele chama de “esquina do ridículo”. A relação com o gueto é contraditória, pois é o lugar onde abrange um grupo de pessoas sem que haja uma reação negativa do público à homossexualidade, entretanto, existem outros recortes que são realizados pelos dois, como apresenta Ohe:

Apesar de se encontrar no gueto, Pársio mantém a superioridade hierárquica de seus papéis sociais (profissão, *status*, idade) em relação a Carlinhos, além da diferença comportamental (recato x “invasão”), expressando uma paradoxal hostilidade em relação aos *gays*, aos guetos e à chamada cultura *gay* (OHE, op. cit., p. 21)

Aqui, cabe fazer um pequeno parênteses para os apontamentos de Silviano Santiago sobre o efeito e a presença de homossexuais na mídia e na cultura em geral em *Devassos no paraíso*, assim como de temáticas ou exploração de personagens homossexuais nas tramas de teatro – o que revela também uma maior participação em cargos de produção, direção e na atuação nos palcos, algo para pensar sobre Carlinhos e outros personagens de Caio Fernando Abreu, como Alberto Veiga que será trabalhado no terceiro capítulo:

À diferença das peças anteriores, boa parte da produção teatral da década de 1970, tematizando o homossexualismo, era escrita por autores homossexuais que colocavam no palco, de uma maneira ou de outra, sua experiência pessoal. Portanto, “o homossexual” dos palcos já não era mais aquele ser distante mitologizado (de Nelson Rodrigues) nem o pária desgraçado (de Plínio Marcos). Agora, sua vida inteira se escancarava diante das platéias, familiarizando-as com uma multiplicidade de personagens homossexuais que tinham em comum justamente um esforço de *normalidade*, por mais chocantes e exóticos que pudessem ser. (TREVISAN, 2000, p. 295)

De tal maneira, a caracterização de Pársio da pizzaria como um lugar normal expõe essa característica: lá não seria o lugar que encontraria ninguém ligado à sua área de trabalho. Já no

gueto, em meio a uma crise no relacionamento com Santiago, a presença de Carlinhos, tanto homossexual quanto um cantor de teatro, afeta a sua reputação:

— Tanto faz, que importa? Édipo, Antígona, Efigênia, Hipólito, Prometeu, Electra, Agamêmnon, Clitemnestra, Orestes. Toda a tragédia grega. Não transforme um lapso freudiano primário numa supertragédia urbano-contemporânea, menino. Eu gosto de você. Eu estou ficando meio bêbado. Eu estou ficando completamente torto. Me dá uma chance. — Abraçou. Afundou o rosto na gola molhada do paletó de veludo branco. E parecia verdadeiro, pequenino e desamparado, repetindo: — Eu gosto de você, eu gosto tanto de você, garoto. Me dá outra chance. Me deixa guiar a nossa noite. (ABREU, 2015b, p. 191)

Nesse momento, a redenção de Pérsio é guiada por um rápido beijo trocado pelos personagens num momento de afeto. Depois disso, “tudo estava certo outra vez, e tudo tinha um gosto bom” (ABREU, 2015b, p. 192) para, novamente, Pérsio guiar os dois protagonistas a outro estabelecimento: a Terra de Marlboro, “onde os homens se encontram. Ou se perdem às vezes, dá no mesmo.” (ABREU, 2015b, p. 193) Ali continuariam a noite, chegando ao clímax dela. Desde o carro, o silêncio se instalou. Os personagens continuaram a beber dentro da boate, em meio a vários feixes de luzes, uma música alta e corpos de diferentes homens ainda excitados pelas possibilidades que a noite reservava. A descrição da cena que remete a uma confusão de corpos segue para o desfecho da história, em que o reconhecimento dos dois protagonistas tem papel fundamental – assim como foi na sauna.

Noutro momento de confusão mental, causado provavelmente pelo tanto de álcool que Santiago havia ingerido, ele se desprende de Pérsio, se perde com outro homem enquanto a narrativa, em terceira pessoa, se confunde com a primeira memória homoafetiva do personagem, quando ele ainda era novo. Na boate, sente o homem tocando sua perna e abrindo o zíper de sua calça, quando, ao apoiar a nuca no encosto da cadeira, bate os olhos na figura de Pérsio dançando sozinho e erguendo o copo, com um sorriso. Pede desculpa ao outro homem, que dá de ombros, sinalizando indiferença pelas inúmeras possibilidades de prazer naquela noite. Santiago decide puxar Pérsio e ir embora na garoa fria:

— Mas o que deu em você, cara?  
 — Quero ir embora. Você quer ficar?  
 Pérsio sacudiu a cabeça:  
 — Sozinho não. Não tem graça. Estendeu-lhe a chave que tirou do bolso. — Pensei que eu é quem ia comandar a nossa noite. Ainda é cedo. Não são nem quatro. Podemos ainda dar um pulo no Triângulo das Bermudas.  
 — Eu te dou uma carona.  
 — Não precisa, é perto. Posso ir sozinho. Assim talvez consiga uma companhia mais bem-humorada.  
 Santiago sorriu, imitando a voz do outro. Rouca, arrastada, irônica:  
 — *God!* Você não quer me ver fazendo uma cena *passional* em plena Terra de Marlboro, quer? E a minha reputação pro-fis-si-o-nal, onde fica? — Tocou-o de leve, nos cabelos molhados de

suor. — Vamos logo, senão daqui a pouco chega um bando de garotas monstras. Ou o que é pior, seu amigo Carlinhos e todo o coro do Édipo.

— *Antígona* — Pérsio corrigiu. E entrou no carro, tentando rir: — OK, você venceu. Zero a zero, está empatada a *peleja*. Dura peleja, duríssimo embate, caros ouvintes. (ABREU, 2015b, p. 204-205)

Pérsio, antes de ser deixado em casa, ainda sugere um chá ou uma descida rápida em seu apartamento, para a recusa de Santiago que decide ficar sozinho. Dessa vez, a confusão mental causada pelo álcool é do dono do apartamento, que se vê na solidão. Num fluxo de consciência, do que devia ter sido dito ou feito, misturado à tristeza de estar só e perceber que aquela noite havia significado muito mais do que ele se esperava. Sente-se culpado pela forma como tratou Santiago, enquanto girava, tirava suas roupas e seus pensamentos pululavam. Por fim, escuta uma voz. Seu interlocutor atencioso e paciente está de volta:

— Resolveu aceitar aquele chá, Santiago?

— Eu não me chamo Santiago — ele disse.

Não afastou o corpo para que o outro entrasse. Mas ele entrou. Fechou a porta às suas costas. Estendeu as duas mãos. Tocou-o nos ombros. De frente.

— Eu também não me chamo Pérsio. Portanto não nos conhecemos. O que é que você quer?

Ele sorriu. Estendeu as mãos, tocou-o também. Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:

— Quero ficar com você.

Provaram um do colo do outro no colo da manhã.

E viram que isso era bom. (ABREU, 2015b, p. 216)

“Pela noite”, intencionalmente ou não, traz uma interessante retratação da cena *gay* paulistana do começo dos anos 80, como podemos inferir a partir de aspectos intratextuais, principalmente com as menções às tendências da época num universo cultural pop, à realidade brasileira econômica, com as sucessivas crises que vão minando uma Ditadura Militar que já era contestada constantemente e com menções sutis a lugares que, na sua própria materialidade, representam uma temporalidade.

Tais aspectos podem ser lidos numa perspectiva autoficcional, como apresenta Nelson Luis Barbosa e a sua leitura sobre “Pela noite”: a presença do nome da cidade de origem de Caio Fernando Abreu no nome do personagem Santiago, que o próprio Pérsio menciona, na primeira versão<sup>27</sup>: Santiago de Boqueirão (BARBOSA, 2019, p. 297). Outras questões aparecem durante a narrativa que se relacionam com pessoas conhecidas e citadas no livro,

<sup>27</sup> Na reedição, a origem dos personagens é substituída pela fictícia Passo da Guanxuma, cidade de origem de Dulce Veiga, do protagonista sem nome de *Onde andaré Dulce Veiga?* e do personagem principal, também sem nome, de “Linda, uma história horrível”.

assim como a relação ambígua de Caio com o gueto. O trecho de Barbosa revela algumas questões:

A ficcionalidade intencional dos nomes dos personagens e a frágil presença do narrador como mediador e “supervisor” dessas duas instâncias ficcionais [Pérsio e Santiago] poderia bem espelhar um desejo de Caio de, por meio da literatura, espelhar seus conflitos, mas também suas reflexões sobre a condição homossexual, ou mais especificamente, sobre a condição humana. Assim, a novela poderia ser lida como um verdadeiro diálogo do autor consigo mesmo. Uma proposta de leitura da novela ousada, mas se tratando de Caio Fernando Abreu... (BARBOSA. 2019, p. 314)

No jogo entre realidade e literatura, mediado pela imaginação de Caio Fernando Abreu, é uma chave interessante para pensar a narrativa. Entretanto, os aspectos do texto já permitem uma análise assertiva para os fins deste trabalho. Interpreto os personagens citados como pessoas imaginadas a partir da realidade extratextual que dá base para questões que Caio Fernando Abreu pensou, principalmente em função das suas experiências e conexões ao meio retratado. Para uma perspectiva historiográfica, parto da escrita do autor para, assim, fazer uma análise da construção narrativa sobre o gueto gay, pincelando elementos sobre a cultura gay paulistana de começo da década de 1980, levando-se em consideração uma série de problemas que envolve a relação entre Pérsio e Santiago, desde as questões econômicas, mas, principalmente, os problemas culturais que a geração dos dois personagens enfrentavam. Na esteira da formação das identidades homossexuais, além de uma virilidade associada ao masculino dentro do meio gay e questões subjetivas dos personagens relacionadas à sexualidade, temos a existência também de uma certa padronização entre os frequentadores do gueto. A aids é também um dos problemas que surge no contexto desse meio homossexual e do incipiente movimento gay.

Para isso, o conceito de autoficção permitirá uma aproximação da narrativa com questões contextuais, ou vice-versa, por meio de uma das artimanhas que Pérsio sugere para dar fim às tentativas de Santiago. Novamente na cena da pizzaria, Santiago diz não entender porque está ali com Pérsio, devido a pouco conhecer seu interlocutor, afirmando que leva um estilo de vida solitário e que quase não vê gente. Depois de conversarem sobre suas raízes, a discussão acerca de Beto, entretanto, traz a seguinte menção à aids, funcionando como uma entre tantas outras possíveis desculpas para evitar o encontro:

— Eu disse? Não sei bem. As coisas foram indo. Quase não conheço você. — Hesitou.  
E acrescentou: — Pérsio.  
— Faz muito tempo.  
— Muito, faz muito tempo.

— 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. Quando vi tinha dito te espero às oito, não foi? E de repente eram só sete e meia quando a campainha tocou e eu não pensei que fosse você. Oh Deus, tudo tão *típico*. Eu queria ter tomado um banho antes e feito a barba, uns cheiros, uns charmes, essas coisas. Eu queria dar uma boa. Sei lá, troço mais babaca, *impressão*. Eu queria que você gostasse de mim. Eu estava superchapado, supercheirado. Torto, eu estava torto. Detonado. Ainda estou um pouco, comecei a aterrissar só depois do banho. Eu ia espiar pelo olho mágico e não ia abrir, a não ser que fosse assim um. Um James Caan, um Nuno Leal Maia, paizão. Mas de repente já tinha aberto a porta e você disse oi, e eu devia estar um horror, uma cara de Christiane F. *antes* da desintoxicação, eu disse oi com aquele olho vermelho, o nariz meio pingando, aquele bafo de maconha. (ABREU, 2015, p. 153-154)

Em “Pela noite”, em seguida, após a cena que Pérsio brinca com Santiago sobre a maneira como Beto e Santiago se conheceram, quando aquele perguntou que livro este lia, há a segunda menção direta à aids no texto. Após Santiago, de fato, se abrir sobre a morte de Beto e como ela ocorreu, ele estabelece um diálogo amigável novamente com Pérsio, culminando na troca de versos de Ferreira Gullar em que Santiago pensa nas memórias do ex-namorado se esvaziando, em que as ruas que os dois passavam juntos estavam mudando aos poucos: “Amigos morrem, as ruas morrem, as casas morrem. Os homens se amparam em retratos ou no coração dos outros homens” (ABREU, 2015b, p. 178). Santiago se incomoda profundamente com o dinamismo de São Paulo, uma vez que o seu parceiro se foi e as coisas mudam e borram suas memórias. Então, afirma:

As ruas vão mudando, os edifícios vão sendo destruídos. Mas continuam dentro de você. Chega um tempo, eu acho, que você vai olhar em volta sem conseguir reconhecer nada. (ABREU, 2015b, p. 180)

Pérsio retoma o poema de Ferreira Gullar, algo que Santiago questiona se Pérsio teria medo disso, da morte do presente em função do futuro. De tal maneira que Pérsio menciona a aids pela segunda vez, quando afirma:

— Sinto, sinto. Claro que sinto. Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste. Mas hoje não, *agora* não. Agora só tenho vontade de galinhar um pouco. (ABREU, 2015b, p. 178)

E, assim, continuariam a noite que finalizou no encontro, no outro, do que precisavam. Após esse retrato do que seria uma noite pelo gueto gay paulistano dos anos 1980, é importante, portanto, trazer uma das maiores problemáticas que tais espaços passariam a enfrentar no decorrer da década. E, para fins desta pesquisa, trazer uma visão acerca desse fenômeno. Após essa longa descrição da narrativa, agora é o momento de analisar, dentro de uma perspectiva da



autoficção, a *crise da aids* que encontrou, também no Brasil, condições para se tornar um problema de saúde, social e cultural.

### 3.2. “A PESTE DE QUE NOS ACUSAM”: A PRESENÇA E O MEDO DA AIDS

*Na galeria do amor é assim  
 Muita gente a procura de  
 Gente  
 A galeria do amor é assim  
 Um lugar de emoções  
 Diferentes  
 Onde gente que é gente se  
 Entende  
 Onde pode se amar  
 Livremente  
 “Galeria do amor” Agnaldo Timóteo*

A retratação feita por Caio Fernando Abreu como pano de fundo da aventura de Pêrsio e Santiago pela noite paulistana segue roteiros não tradicionais e também temáticas que não são referentes às histórias de afeto convencionais. São, de fato, situações pelas quais sujeitos que fugiam da norma dos costumes passavam nos grandes centros, muito em função da necessidade de sociabilidade. Falar, portanto, das homossexualidades no Brasil da segunda metade do século XX passa pela organização política, mas também pelos ambientes das saunas, bares, boates, lugares onde se encontraram um sem-fim de desconhecidos em busca de semelhantes.

Como dito anteriormente, as características que permitiam um maior anonimato ou uma vida mais discreta foi um pólo atrativo às experiências de sujeitos que fugiam à norma sexual, como os personagens de Caio Fernando Abreu podem exemplificar. A existência crescente de espaços de sociabilidade a homossexuais pode ter sido uma forma de impulsionar o sentimento político entre os sujeitos, acompanhado também do ressurgimento de publicações voltadas a tal público. Em 1979, a publicação *Lampião da Esquina* fez história com suas matérias de cunho mais sociopolítico e questionador das posições mais tradicionais, como a relação exposta entre bichas e homens pelo pesquisador Peter Fry. Considerando que a mudança de reação não tenha surgido da noite para o dia, tais concepções e modelos coexistiam e, muitas vezes, podiam entrar em conflito. Simões e Facchini em *Na trilha do arco-íris* apresentam a coexistência dessas visões e modelos sobre a relação afetiva e sexual entre sujeitos do mesmo gênero:

Os emergentes “entendidos” ou “gays” que percorriam esse mapa sociossexual ampliado orientavam suas relações segundo sua versão do modelo igualitário,

inclusive nas áreas de “pegação arretada” envolvendo garotos de programas. Sua valorização da “transa” na definição dos parceiros da relação sexual, em detrimento da posição ou do papel nela desempenhado, levava-os a representar a relação com os garotos de programas como uma troca mútua e simétrica que ocorre “entre homens”, num terreno marcado por riscos e perigos, “um jogo para os fortes”, onde “a bicha não entra mesmo”. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 72)

Pérsio, por um lado teatral, utiliza-se de tais categorias como um referencial, mas também para assustar Carlinhos, temendo a aproximação do personagem. A cena, no entanto, pode servir para demonstrar a existência desse conflito das visões sobre a sexualidade e do espaço que ela ocupa: começa com Pérsio e Santiago questionando a identidade gay que surge, assim, à padronização e à cultura compartilhada a que ela se refere. Pérsio, ainda mais ácido, temia também que o outro utilizasse a palavra *entendido*, em referência ao diálogo entre Carlinhos e os dois em que o primeiro perguntou se eram um *caso*. A palavra *entendido*, que também se relaciona com uma mudança na percepção da homossexualidade no século XX, existe pelo menos desde 1940, tendo mais força nos anos 60. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 71).

Temos também a relação ambivalente de Caio F. com as identidades que se formavam no período. O escritor aponta preocupação acerca da maneira como trabalhou o gueto em *Triângulo das águas*, como revela em carta a João Silvério Trevisan, afirmando ter sido impiedoso, mas não sabe ao certo se o gueto merece tanta compreensão. (ABREU apud. BARBOSA, 2009, p. 311-312)

Questionava, da mesma maneira, a formação de identidades, detestando o rótulo de escritor gay (e outras gírias que remetesse a essa construção de identidade). Curiosamente, Caio Fernando Abreu participou das primeiras edições do jornal *Lampião da Esquina*, sendo seu nome mencionado como colaborador da cidade de São Paulo<sup>28</sup>, juntamente com Celso Curi, com quem teve um breve caso e que resultou numa amizade (CALLEGARI, 2008, p. 83).

Como é de costume na escrita de Caio Fernando Abreu, a relação intersubjetiva, além da dos personagens com o espaço, revelam questões existenciais em que as palavras, os lugares e os espaços marcam essa questão temporal. A utilização da palavra *aids*, duas vezes pelo personagem Pérsio, marca uma tentativa de afastar o outro personagem, mas também evidencia o medo que o termo já causava na época de sua insurgência.

Considerando todo o passado recente de contestação das normas sexuais e dos modos de existência, de toda a produção de uma cultura e uma comunidade homossexual, que envolveu

---

<sup>28</sup> *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, p. 2, 25 mai/jun., 1978. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/05-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-01-MAIO-JUNHO-1978.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020

também a construção de um mercado e a exportação de certos comportamentos, como exemplifica a fala de Pêrsio sobre o *feeling gay*, o surgimento da aids no começo dos anos 1980, motivado pela já naturalizada relação da homossexualidade com a doença pelo discurso médico, é marcado por uma disputa narrativa intensa. Desde seus primórdios, os primeiros casos de homossexuais com doenças atípicas, relacionadas a pacientes idosos e transplantados – imunodeprimidos –, a síndrome da imunodeficiência humana deu voz aos mais diversos discursos.

Bessa (1997a), por exemplo, ao pesquisar a existência de uma literatura sobre a aids, questiona a defesa do falar sobre a doença sem metáforas proposta por Susan Sontag. A ensaísta e filósofa americana, quando lutava contra um câncer, escreveu *Doença como metáfora*, onde questiona a existência de metáforas sobre as doenças que atrapalham e culpabilizam sujeitos em função da enfermidade que os mesmos enfrentam. A pensadora apresentava uma necessidade de tratar a questão a partir de um discurso menos metafórico, ligado às questões biomédicas. No entanto, tanto Bessa quanto a própria Sontag em relação à aids apresentam que o discurso médico também é parte dessa epidemia discursiva que o autor chama:

Se o literário é ligado ao metafórico, ao ficcional, e o biomédico é associado ao literal e ao real, nada mais justo que, segundo essa ótica, o último conduza as discussões sobre AIDS. É por sua possibilidade racional, científica e neutra que ele detém as rédeas do controle discursivo da epidemia. Partindo desse viés, Lee Edelman procura mostrar que essa divisão é falha, e que mesmo o discurso biomédico, associado ao real, ao literal, contém a inevitável inscrição do literário que marca o discurso sobre a AIDS (BESSA, 1997a, p. 24).

O fato de “Pela noite” ser um dos primeiros trabalhos literários a mencionar a doença, inaugurando uma literatura sobre a aids no Brasil, se dá pela maneira como Caio Fernando Abreu descobre a doença pela primeira vez. O escritor gaúcho apresenta esse momento em uma de suas crônicas escritas para o *Estado de São Paulo* em 1986 (uma coleção póstuma de seus textos em periódicos foi publicada sob o título de *Pequenas epifanias*). A crônica, intitulada de “A mais justa das saias” (ABREU, 2014b, p. 65-68), versa sobre algumas questões que envolvem a aids e a sua relação com a homossexualidade. Nela, Caio começa seu texto com as seguintes colocações:

A primeira vez que ouvi falar em aids foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho Hotel Santa Teresa, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. “Não é possível!” — pensei — “Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos homossexuais?” (ABREU, 2014b, p. 65)

Markito ou Marcus Vinícius Resende Gonçalves foi um famoso estilista e o primeiro caso amplamente noticiado pela mídia de algum brasileiro morto em decorrência da síndrome da imunodeficiência adquirida. Apesar de alguns casos aparecerem em 1982, a enfermidade passa a chamar a atenção a partir de 1983, principalmente após a morte do fashionista. É também a época que Caio Fernando Abreu passa sua temporada no hotel em Santa Teresa no Rio de Janeiro para a escrita do *Triângulo das águas*.

A aids não apenas aparece numa realidade brasileira a partir de seus casos confirmados, marcadamente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro durante a década de 1980, mas também a partir do noticiário e da mídia que demonstram um interesse constante. Antes mesmo dela ser parte do cotidiano de indivíduos, ela é apresentada ao público por meio da televisão. A análise de Germana Barata sobre a reportagem nos mostra um pouco dessa construção:

De 1983 a 85, as matérias contêm um tom que reforça o medo e o mistério, estampado nas músicas de fundo, tom de voz grave do narrador, que direcionam a interpretação que o telespectador deve fazer da informação recebida. As informações científicas são priorizadas, principalmente no que diz respeito ao mecanismo de ação da doença e do sistema imunológico, formas de contaminação, sintomas, grupos de risco. (BARATA, 2006, p. 114)

Reportagens, apesar de uma pretensão pela objetividade, apresentam um recorte da realidade – assim como a história – e possuem o papel de, além de instruir sobre determinado assunto, definir a forma como ele é abordado. Barata, ao comentar sobre as reportagens, evidencia tal questão:

Os acontecimentos registrados nos noticiários dos meios de comunicação não deixam de ser um desses recortes de realidade que, na visão de Schaff, correspondem a verdades parciais, incompletas e, portanto, variáveis na medida em que se desenvolve o nosso conhecimento (BARATA, 2006, p. 13)

Outro ponto bastante importante é que a doença irrompia de modo violento os corpos, causando uma imagem muito característica. A mídia, a partir dessa realidade, mesmo que objetivasse informar, foi determinante para criar a atmosfera em cima da epidemia que começava a surgir. A ciência, que demorava a ter algumas respostas, como um fenômeno social também partiu de pressupostos morais, modificando o discurso constantemente em relação à aids. A realização de programas televisivos e reportagens por outros meios, portanto, partia de poucas informações, de construções sobre indivíduos afetados e com explicações ainda iniciais e marcadas por um olhar em constante mudança.

Apesar de colaborar para a construção da epidemia discursiva apresentada por Bessa, esse papel da mídia não é arquitetado, de maneira pragmática. Ainda segundo Barata:

Nos primeiros anos da década de 1980, a divulgação das informações sobre a Aids precisou encontrar um equilíbrio entre tratar a questão pelo viés da moralidade - condenando os comportamentos dos grupos mais infectados pelo HIV (vírus que causa a doença) - e o da saúde pública, procurando garantir aos infectados uma qualidade de vida e tratamento médico. Foi assim que a mídia se viu diante de um desafio: reportar um novo problema de saúde fatal e desconhecido, de uma forma responsável - informar sem inflamar, educar sem alardear (BARATA, 2006, p. 15)

A contextualização da vida de Caio Fernando Abreu se relaciona com a proximidade que a doença começou a ter em sua vida, como no caso de conhecidos afetados pela aids, marcando desde o início presença em sua literatura. As doenças se relacionam com o seu contexto social e cultural na medida que se espalham, mas também no enfrentamento a elas. O próprio ato de considerar o potencial epidêmico de algumas moléstias em detrimento da outra pode se associar a questões de cunho sociocultural. Por exemplo, em seu livro *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial* (1996), Sidney Chalhoub apresenta a ideologia higienista e a definição de “classes perigosas” para justificar a derrubada de cortiços no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, assim como as medidas tomadas contra a febre amarela. No caso da aids, é necessário entender o contexto de sua insurgência, devido à construção dos chamados grupos de riscos, ou seja, a utilização da doença para justificar conceitos pré-estabelecidos sobre minorias. O surgimento da síndrome na realidade brasileira pós-desbunde e pós-contestação dos costumes foi amplamente utilizado por grupos reacionários como instrumento de condenação a tais costumes. Apesar de costumeiramente ligado a grupos religiosos, a utilização da aids para condenar atos privados pode ser visto em diferentes origens de discursos. Os sujeitos, enquanto pesquisadores, também partem de uma visão de mundo, inexistindo a perspectiva de uma produção neutra. Segundo Vitiello:

Junto com a informação, muitos preconceitos e relatos tendenciosos passam a ser construídos pela imprensa escrita que, além de reproduzir parte do conhecimento médico-científico que se tinha a respeito da doença, publicava opiniões que, muitas vezes, discriminavam as pessoas que eram consideradas do grupo de risco. (VITIELLO, 2009, p. 43-44)

Então, nesse primeiro momento, é possível identificar o papel da mídia não só em informar sobre a aids, mas de compor também a construção de uma epidemia discursiva sobre a aids e sua relação com as minorias. Até a morte de Markito, a enfermidade era apenas ligada

a uma realidade estadunidense, a uma situação estrangeira. O ano de 1983 é quando a epidemia se inicia no país, ao menos discursivamente, uma vez que casos já são registrados um ano antes.

Além da questão dos costumes, há o evidente impacto que a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida tem na área da saúde e nas pesquisas científicas. No terceiro volume da *Historia del Cuerpo*, no capítulo “El cuerpo frente a la medicina”, Anne Marie Moulin apresenta que a história da medicina durante o século XX foi o de expandir a experiência da enfermidade, substituindo-a pelo conceito de saúde, uma necessidade de cuidado com o próprio corpo para evitar futuras doenças (MOULIN, 2006, p. 31). A aids surge, então, num momento em que o discurso médico-científico havia declarado sua vitória contra as doenças infecciosas nos países industrializados (MOULIN, 2006, p. 39). A moléstia, por mais que não tenha aumentado consideravelmente o número de mortes causadas de doenças infecciosas, foi fundamental para o retorno dessa categoria de enfermidades no imaginário, muito pela sua expansão rápida e maciça entre os cinco continentes e a resistência do vírus a tratamentos (p. 40), uma realidade que dura até 1996 com o coquetel.

As primeiras imagens da aids são, portanto, de sofrimento frente à virulenta infecção que levava o sujeito à morte em poucos meses. Isso se dá, muito provavelmente, pela própria questão fisiológica da infecção pelo vírus hiv: a síndrome da imunodeficiência adquirida é o último estágio da infecção, quando o sistema imunológico está comprometido pela replicação do vírus e as células de defesa representam um número baixo e incapaz de defender o corpo das doenças oportunistas. Essa condição clínica, entretanto, ocorre em média dez anos após a infecção, sem o tratamento. Hoje, viver com hiv e ter aids são coisas separadas.

A primeira menção à aids, direta e crua, se conecta a isso. Aparece na relação entre Pêrsio e Santiago como um aspecto de medo, do afastamento entre os dois e também como uma confissão sobre as coisas que os sujeitos temiam, associando a doença a temores que um indivíduo possui por estar vivo em uma realidade solitária: de ficar só, de morrer e de ter aids.

Caio Fernando Abreu também, de forma sutil, utiliza alguns termos para citar a moléstia de forma indireta: “a peste de que nos acusam” é um bom exemplo disso, quando o personagem Pêrsio pensa sobre a forma que eles cruzam o olhar, caso eles se reconhecessem na rua e teriam medo um do outro, por conta da peste.

As primeiras notícias sobre a aids, no Brasil e no mundo, retomam muito a noção da peste, discorrida de forma extensa por Susan Sontag em seu texto sobre *Aids e suas metáforas*:

A peste (o termo vem do latim *pestis*, “flagelo”, “calamidade”) é há muito tempo utilizada como metáfora do que pode haver de pior em termos de calamidades e males coletivos [...] Normalmente, as epidemias é que são consideradas pestes. E essas

ocorrências de doença coletiva são encaradas como castigos impostos. A idéia da doença como um castigo é a mais antiga explicação da causa das doenças — uma idéia a que se opõe toda a atenção dada aos doentes que mereça o nobre nome de medicina (SONTAG, 2007, posição 1556-1568)

A utilização da aids na narrativa de Caio, na perspectiva da autoficção, também pode ser um marcador temporal e local, apresentando a realidade brasileira, mais centrada no gueto homossexual, de início da década de 1980. Assim, a primeira menção à síndrome da imunodeficiência adquirida expõe muito do pouco conhecimento que os primeiros anos da crise da aids significaram: a rápida mortalidade dos que contraíram a doença e manifestavam os sintomas, a ignorância de suas causas e a estigmatização de grupos e, numa perspectiva discursiva, a formação de um pânico social.

Uma chave de leitura proposta seria retomar o subtítulo desta seção: “a peste de que nos acusam”, mencionada por Pérsio durante a narrativa, referindo-se à aids e à ligação realizada entre a doença e a homossexualidade. Caio Fernando Abreu, mesmo não acreditando em sexualidades como marcas que definiam as pessoas, compunha, ocupava e mantinha relações com pessoas do movimento homossexual, além de se utilizar de gírias e falas, assumindo publicamente se relacionar tanto com homens quanto com mulheres. A construção de sua identidade gay é contraditória, mas nos dá alguns aspectos que podem permitir entender a escrita de Caio Fernando Abreu sobre a aids.

Uma delas é o potencial traumático que a doença passa a ter no período. Dentro da historiografia, a partir de conceitos psicanalíticos, a definição do trauma é constantemente utilizada em fontes sobre a experiência-limite do Holocausto<sup>29</sup>. Kaufman define a memória como um processo complexo, integrado por reminiscências e esquecidos que, ao tomar novas formas, dá sentido ao vivido e vincula presente e passado, enlaçando experiências que encontram, nesse trabalho psíquico, pegadas e representações indispensáveis para a subjetividade humana (KAUFMAN, 1998, p. 3). Já o trauma é uma ruptura, uma ferida no psiquismo, em que o acontecimento, caracterizado por uma intensidade, gera uma incapacidade do sujeito em responder a ele adequadamente, podendo provocar transtornos e efeitos patógenos na organização psíquica (KAUFMAN, 1998, p. 4). O efeito se relaciona com a intensidade do acontecimento. Quando Seligmann-Silva menciona a reprodução constante da catástrofe por parte da mídia, em referência ao terrorismo, ele apresenta que essa repetição também gera

---

<sup>29</sup> Como exemplo, temos o trabalho de Michael Pollak, *Gestão do indizível* (2010) com a sobrevivente judia-alemã Ruth do Holocausto que decidiu viver sua vida na Alemanha após o fim do conflito mundial. O sociólogo apresenta que uma das estratégias da mulher em lidar com o trauma foi através do silêncio, sem, no entanto, apagar sua identidade.



efeitos multiplicadores do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136). A construção midiática da crise da aids no Brasil pode se relacionar com essa ideia, dada a crescente e constante presença da doença a partir da morte de Markito nos jornais impressos e, principalmente, televisivos, que pode provocar um potencial trauma a sujeitos afetados direta ou indiretamente pela aids.

O impacto de determinado trauma depende da intensidade. Nesse sentido, entender a experiência da aids como uma experiência traumática remete às condições que Joan W. Scott (1998) apresenta de como determinadas vivências humanas são permitidas e como elas constroem subjetividades. A conexão entre a memória traumática e a subjetividade, portanto, aparece nessa relação do estigma da aids com uma identidade social que, mesmo fragmentada e dispersa, em que sujeitos se reconhecem ou não, como no caso de Caio Fernando Abreu, ela afeta a relação do sujeito consigo mesmo. Nessa relação entre memória, trauma e subjetivação e produção de identidades e de experiências, a fonte literária:

Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está “inscrito” na própria linguagem, no uso que faz dela, de modo como através de uma intrincada tecedura, ela amarra o “real”, a imaginação, os conceitos e o simbólico. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148)

Em referência ao século XX, marcado pelas catástrofes cotidianas (que, se não são novidade na época em questão, a reproduzibilidade da tragédia em meios midiáticos o é), o autor define que a literatura nesse período foi em grande parte marcada pelo seu presente traumático. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148)

Isso é, de certa forma, evidenciado na crônica “A mais justa das saias” de Caio Fernando Abreu: muitos de seus conhecidos passam a ter uma relação diferente com o sexo, passam a viver com medo e cultivar relações virtuais (ABREU, 2014b, p. 67). Caio é enfático em se posicionar às construções discursivas sobre a epidemia, mas as questões o afetam a ponto dele escrever sobre ela. Ele, em sua literatura, também refletiu sobre as diferentes experiências que observou, no sentido do homem moderno, o *flaneur*, de Baudelaire, um olhar atento ao crescimento da doença no país, para além dos números: os efeitos traumáticos da doença e sobre os sujeitos afetados pela aids. A seleção de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o primeiro livro do autor destinado ao público adulto desde *Triângulo das águas* possui intensas reflexões sobre o amor, em que os contos relacionam o sentimento a diferentes temáticas. A parte final deste capítulo, portanto, é uma tentativa de entender como essas construções sobre o amor se relacionam diretamente com a epidemia de aids que o Brasil já enfrentava no período, assim

como de entender a utilização de estratégias de elaboração sobre a doença em seus contos – como o silêncio. E, junto a isso, captar uma possível imagem discursiva sobre a doença, em meio à epidemia discursiva, teorizada por Bessa.

### 3.3. O AMOR NOS TEMPOS DA PANDEMIA

No lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a realidade da aids já era melhor conhecida e Caio Fernando Abreu já considerava os efeitos da doença no cotidiano, quando trouxe nomes de pessoas conhecidas suas atingidas e falecidas em decorrência da doença:

Mas de coisa-que-se-lê-em-revista ou que só-acontece-aos-outros, o vírus foi chegando mais perto. Matou o inteligentíssimo Luiz Roberto Galizia, que eu conhecia relativamente bem (tínhamos até um vago e delirante projeto de adaptar para teatro Orlando, de Virgínia Woolf, com Denise Stoklos no papel principal, já pensou?). Matou Fernando Zimpeck, cenógrafo e figurinista gaúcho supertalentoso. E Flávio Império, Timochenco Wehbi, Émile Édde – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava (ABREU, 2014b, p. 66)

Portanto, à época de *Triângulo das águas*, o vírus era uma novidade mais ou menos distante: era desconhecido, causava medo, servia como uma maneira de Pérsio afastar Santiago da sua intimidade. Também estava, aos poucos, se incrustando na subjetividade do personagem. Cinco anos depois, ela já havia feito vítimas e afetado o cotidiano de Caio Fernando Abreu a ponto dele escrever a crônica em questão. Mas a aids enquanto trauma, também foi insumo para fortalecimentos de identidades. Nesse sentido, James Green apresenta a consolidação de movimentos sociais nos anos 1980 para pressionar o Estado a garantir uma qualidade de vida aos atingidos, assim como Facchini e Simões que apontam nesse momento uma segunda onda do movimento homossexual no Brasil (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 14).

Caio, que se incomodava tanto com os rótulos, questionando a existência de uma sexualidade que serviria para definir os indivíduos, também se posiciona na crônica:

Afinal, é preciso que as pessoas compreendam que um homossexual não é um contaminado em potencial, feito bomba-relógio prestes a explodir. Isso soa tão cretino e preconceituoso como afirmar que todo negro é burro e todo judeu, sacana. (ABREU, 2014b, p. 67)

Em 1987, no processo de escrita de seu novo livro, morando em São Paulo e mantendo uma vida profissional animada e em ascensão, Caio Fernando Abreu já apontava o efeito do que chamava de “aids psicológica” (ABREU, 2014b, p. 67). E os impactos da doença, sobretudo

em relação ao amor, são insumos de experiências para que o autor reflita sobre tais questões nos contos de seu livro, lançado em 1988.

Após o lançamento de *Triângulo das águas*, Caio Fernando Abreu era visto como um autor bem sucedido e com carreira firme, trabalhando para diversas revistas como a *IstoÉ*, a *Veja* e produzindo roteiros para a televisão (CALLEGARI, 2008, p. 114)). Após o Rio de Janeiro, onde terminou o livro de 1983, passou uma curta temporada em Porto Alegre e, depois de um tempo, retornou a São Paulo, fixando residência.

Caio Fernando Abreu, até o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, não parou de trabalhar, produzindo roteiros para cinema, televisão e, principalmente, para o teatro, onde viu algumas de suas peças serem encenadas, além da adaptação de contos. Nesse ínterim, ainda houve a publicação de *As frangas* (1988), um romance dedicado ao público infantil sobre as galinhas de enfeite que possuía em cima de sua geladeira.

A década de 1980 foi uma época de luto, considerando as mortes de Ana Cristina César, poeta e amiga próxima de Caio, Elis Regina, gaúcha como ele com quem teve um contato, mas também casos de conhecidos que morreram em decorrência da aids: Caio Fernando Abreu cita em crônica a morte de Luiz Roberto Galizia, quem, segundo Callegari, Caio gostava, embora não tenha se aproximado muito do diretor, que também era poeta e jornalista (CALLEGARI, 2008, p. 121) Também houve a morte de Fernando Zimpeck, ator gaúcho, que trouxe preocupações de amigos em relação à saúde do próprio Caio Fernando Abreu (CALLEGARI, 2008, p. 125).

E com a publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 1988, alguns desses nomes são possíveis de identificar na dedicatória do livro:

À memória de:

Ana Cristina César, Carlinhos Hartlieb, Lygia Averbuck, Julio Barroso, Fernando Zimpeck, Luiz Roberto Galizia, Carlos Carvalho, Ana Maria Scaraboto Assaf, Josué Guimarães, Alex Vailauri, Rachel Rosemberg, Ronaldo Vicentini, Alexandre Bressan, Darcy Penteado, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Cacaso, Guilherme Leite Costa (ABREU, 2014a, p. 11)

Além das dedicatórias do livro, revelando o luto de personagens relevantes, ligados à vida afetiva do autor, ao meio literário e outros que foram trabalhados nessa dissertação, Caio Fernando Abreu, na introdução, revela a temática do livro:

Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema; amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 2014a, p. 13).

Nessa mesma temática que une os contos, o escritor ainda afirma que, caso o leitor deseje, a obra pode ser tanto um livro de contos como um romance desmontável, algo que é aparentemente fragmentário, mas de algum modo completo. A temática do amor não é, de todo modo, apenas positiva, podendo estar associada à falta, à ausência ou à própria doença. A aids, embora fosse recente, já fazia parte do cotidiano da vida em grandes centros, inclusive com pessoas próximas de Caio que partiram devido à moléstia. Não apenas isso, o medo dos sintomas, ou de enfermidades com sintomas parecidos, tudo isso causa uma sensação de cuidado, afetando a subjetividade de sujeitos que viviam no período e também procuravam, nas relações modernas, o amor. É, portanto, nesse clima em que a escrita de *Os dragões não conhecem o paraíso* se dá: a necessidade de se repensar, durante a crise da aids, o amor, bem como sua relação com outros aspectos da vida, assim como da morte.

Uma dessas relações é com a possibilidade: “Mel & Girassóis (ao som de Nara Leão)” é um conto sobre uma mulher e um homem que “encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado” (ABREU, 2014a, p. 137). Ou seja, é uma história do encontro com o outro fora da realidade urbana e caótica: uma viagem de férias a um resort numa cidade litorânea e de veraneio. A narrativa é extremamente sensorial, com descrições de cores, cheiros, toques:

Naquele momento em que a pele entranhada de sal começa a desejar sedas claras, algodões crus, linhos brancos, e a contemplação do próprio corpo nu revela espaços sombrios de pelos onde o sol não penetrou. Brilham no escuro esses espaços, fosforescentes, desejando outros espaços iguais em outras peles no mesmo ponto de mutação (ABREU, 2014a, p. 136-137)

Na narrativa, a utilização de tais recursos é um instrumento para desenhar seus crescentes desejos, ou seja, a libido em alta. A história começa com o encontro casual dos dois: ele, primeiro, esbarra nela nadando enquanto a mulher boiava apenas sentindo o mar e o sol quente. Ela, posteriormente, esbarra nele na fila da comida, no hotel. Após um breve intervalo de tempo, os dois já estão compartilhando gostos, saindo juntos, como duas almas que se encontraram, ambas com referências de filmes antigos e de músicas populares brasileiras.

Assim como outros trabalhos de Caio Fernando Abreu, os personagens do conto não são nomeados e o autor brinca com características para defini-los. É assim também com os principais:

Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amyr Klink. (ABREU, 2014a, p. 153)

Nessa tendência de Caio F. de definir personagens por características e já no momento em que os dois já se conhecem um pouco melhor e decidem passar o resto do tempo de férias juntos, seja na praia durante o dia, seja no bangalô de um à noite, há uma menção direta à aids. O homem e a mulher estão na praia, logo após o meio-dia, com ela finalmente aceitando uma cerveja e “encontraram-se em João Gilberto”. Ao descrever a cena, Caio Fernando Abreu constrói alguns personagens que compõem o cenário da praia, incluindo:

Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando “O pato”, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranoia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. O sol queimava queimava. (ABREU, 2014a, p. 148)

A análise do conto se concentra na relação conturbada do sujeito com o meio urbano e as precauções que isso, numa realidade de crise da aids, causa. A possibilidade do encontro do amor, num momento de quebra com o cotidiano das cidades, entretanto, enseja a preocupação com a vida pregressa do outro. E essa palavra, possibilidade, traz também alguns sentidos junto de si: tanto o sentido de probabilidade quanto de algo que viria a ser o sentimento romântico. Isso, pois, tanto a Psicóloga quanto o Alto Executivo demonstram vontades, agem e hesitam, como é normal em tal situação. Primeiro, se esbarram, algo banal e que não tem um significado maior, para depois perceber no outro algo de magnitude, ainda sem muita intensidade. Mesmo quando já juntos, a relação é aos poucos: conhecem gostos mútuos, e discordantes, além de apresentar e trocar referências culturais.

Assim, durante a narrativa, existem certas menções à realidade extratextual da época. Algo ainda não dito e analisado explicitamente, mas que pairou sobre a pesquisa, em muitos momentos, é a faceta de “escritor pop” de Caio Fernando Abreu: o autor não economizava em suas menções à cultura de massas. Entrevistado por Marcelo Bessa, no ano de 1995, Caio Fernando Abreu explica a sua ligação com o “pop”, sobre o que chama de “patrulhas ideológicas”:

Na época, as coisas eram proibidas e a anticensura era muito castradora. [...] [escritos] ficaram de fora dos meus livros . Ficaram de fora porque não era permitido, na época, publicar tudo. Você tinha de falar de problemas sociais, caralho! E eram histórias detonadas, pop, lisérgicas. E aí te acusavam, como faziam com a Rita Lee, de colonizado, alienado e de todas aquelas coisas. Mesmo assim, fui um dos escritores que menos se reprimiu. E justamente fiquei um pouco marginalizado porque eu não abandonei o pop. Isso no auge das patrulhas ideológicas. Continuei fiel ao pop, não o abandonei. Acho que o *Pedras de Calcutá* é o mais pop de todos. *Morangos mofados* também, mas aí já era permitido. (BESSA, 1997b, p. 10-11)

Em um dado momento da narrativa, antes da Psicóloga esbarrar no Alto Executivo, a mulher tentava interagir com as pessoas da mesa, citando até mesmo uma das bibliografias deste trabalho, para a minha surpresa:

Conversando, durante o suflê de camarão e o ponche de champanha, que era um hotel cinco estrelas, com certo sucesso ela citou Ruth Escobar, Regina Duarte, uma matéria da revista *Nova* e arriscou Susan Sontag, mas ninguém entendeu. (ABREU, 2014a, p. 142)

Caio Fernando Abreu foi contemporâneo de Sontag, literata estadunidense que trabalhou sobre diversas áreas, desde a estética *camp* homossexual à fotografia. Defensora dos direitos humanos, feminista, lutou contra o câncer durante a década de 1980, o que a motivou a escrever sobre a metaforização da doença. Caio F., posteriormente, traduziria o *Assim vivemos agora* da escritora, um conto sobre a situação de um paciente internado em consequência da aids que não é nomeada nenhuma vez, mas a menciona indiretamente a partir da cacofonia de vozes da narrativa, que simula a rotatividade de pessoas próximas ou que visitam o enfermo. Isso potencialmente indica o escritor gaúcho como leitor de Sontag.

A narrativa de “Mel & Girassóis” sempre trabalha em paralelos entre os protagonistas. Assim, ele, em outra mesa, discutia sobre política, mencionando o jornalista Paulo Francis e os ministérios do governo, o primeiro civil desde 1964 (ABREU, 2014a p. 142)

A crescente relação dos dois, como em todos os inícios, também possui alguns receios. É aí que o conto mostra uma nova faceta da expectativa romântica após a epidemia. Apesar do desejo latente dos dois personagens, a relação não se confirma no ato sexual, este acontecendo apenas na cabeça deles. O relacionamento dos dois não é de muito contato físico. Talvez isso seja uma relação à maneira mais tradicional como os personagens são construídos, porém, isso também pode se relacionar à segunda menção à crise de aids no texto:

Ela achava um pouco forte estar-se exibindo assim com um homem afinal desconhecido debruçado desse jeito no pescoço dela, mas encostava mais e mais a bacia na bacia dele - a pelve, a pelve, repetia, mentalmente ensaiando passos de dança e-um-e-dois-e-três -, um homem tão abandonado e limpinho cheirando não sabia ainda se a Paco Rabanne ou Eau Sauvage, seria Phebo? cheiro de homem direito decente e porra caralho: afinal, estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência (ABREU, 2014a, 149-150)

A prudência aparece no interesse romântico-afetivo. As relações intersubjetivas construídas a partir do pensamento contestador contracultural dos anos 1960, no tardar da década de 1980, precisaram se readaptar à nova realidade que a aids impôs. Entretanto, isso não significa um retorno às antigas configurações de relacionamento definidas enquanto norma do

modelo biopolítico. Em dado momento da narrativa, com a justificativa do “são tempos modernos, vai saber”, um questiona a sexualidade do outro (ABREU, 2014a, p. 154), sem muito peso à narrativa, apenas como uma das dúvidas que podem surgir no começo de um relacionamento em um contexto pós-anos 1960.

O clímax do conto e o seu desfecho são que, antes dos dois se despedirem e voltarem ao grande centro urbano de onde vinham, novamente São Paulo (até ensaiam um sushi na Liberdade), os dois percebem que aquela relação, que mais parece uma fuga da realidade e do cotidiano, é mais duradoura do que parece. Juntos, no quarto, o conto é fechado em um momento de ternura.

O texto em questão, menos que os outros que serão analisados, apenas versa sobre a aids de forma paralela: há a preocupação e o medo do desconhecido. Porém, a menção direta também remete ao estigma da aids, consolidado na cabeça de grupos, que atua diretamente na construção das subjetividades: a enfermidade é uma doença urbana e diretamente relacionada a gays. Caio Fernando Abreu não está retratando a existência dos chamados grupos de riscos, mas o impacto da doença nas identidades construídas, ou seja, homossexuais masculinos que buscam, em suas férias num hotel de veraneio, fugir do terror urbano que a aids representa. Em “A mais justa das saias”, a crônica escrita em 1986, o próprio Caio Fernando Abreu questiona a relação direta entre a moléstia e os homossexuais, mostrando um considerável conhecimento acerca do patógeno causador da síndrome, o vírus da imunodeficiência humana:

Acontece apenas que a única forma possível de consumação do ato sexual entre dois homens é mais favorável à transmissão do vírus, que se espalhou nesse grupo devido à alta rotatividade sexual de alguns (ABREU, 2014b, 67)

Ele finaliza questionando-se sobre os aspectos mais psicológicos envolvendo a síndrome da imunodeficiência humana. O peso do estigma, a associação entre a homossexualidade e a aids estava causando o que o escritor gaúcho chama de “aids psicológica”, afetando não só a vida sexual das pessoas, mas a própria concepção sobre o amor e as possibilidades de trocas afetivas. Em “Mel & Girassóis”, há essa preocupação e ela exige dos sujeitos prudência, pelo menos na visão da personagem, no trecho citado. Em comparação, uma relação mais paranoica com o sexo, a partir do encontro entre dois sujeitos, é melhor evidenciada pelo conto “Dama da Noite”. Este se trata da narrativa de uma personagem que passa suas noites num bar à espera do que ela chama de “Amor Verdadeiro”. Enquanto não chega, entretém-se com homens diversos, sentindo-se excluída da realidade de outros sujeitos, com uma sensação de marginalização.



Devido à dedicatória do conto, muitos trabalhos apontam-no como uma das presenças do aspecto autoficcional na escrita de Caio Fernando Abreu. O texto é dedicado à Márcia Denser, que foi uma amiga do autor e a protagonista do “Dama da noite” teria sido, em partes, baseada nela. Segundo Callegari, autora de uma das biografias de Caio F. a Dama da Noite é, na verdade, um amálgama de algumas mulheres conhecidas do escritor gaúcho:

O posto de musa inspiradora do conto é reivindicado por várias amigas de Caio. Várias delas acreditam ter sido a fonte de inspiração para a mulher do conto, a dama da noite que conversa com um garoto, que ela chama de boy, e conta a ele sua história, que é a história, na verdade, de todo outsider, de todos os que vivem à margem da sociedade. O mais provável, contudo, é que a personagem seja um compósito, um amálgama da personalidade de todas essas amigas, com o Claudia Wonder, Márcia Denser — a quem o conto é dedicado — e mais ainda um toque da imaginação do escritor. (CALLEGARI, 2008, p. 155)

Dentro de uma perspectiva de autoficção, muitas vezes a experiência inserida no texto é modificada por fins estéticos e temáticos, fazendo com que o autor até mesmo brinque com a sua própria vivência. Mesclam-se lugares, personagens, mudam-se nomes, de tal maneira que a escrita de Caio Fernando Abreu não cabe como uma representação da realidade, mas, sim, um processo de transformação do real e de sua própria subjetividade com questões estilísticas e aspectos de simbolismo, como acontece com o Sargento Garcia. A personagem Dama da Noite também é outro exemplo: seu codinome, dado pelos integrantes do bar, reflete a sua personalidade, sendo ela mesma um simbolismo do medo que invade a cabeça da nova geração, que cresce sobre o signo da aids:

A Dama da noite se apresenta como o perigo de contaminação, ou melhor, uma integrante do “grupo de risco”. A metáfora da poluição é, segundo Susan Sontag, uma das metáforas mais recorrentes para a AIDS. O nome da flor “dama da noite”, já discutido anteriormente, ganha um novo sentido nesse parágrafo. O perfume “venenoso e mortal”, a flor “carnívora e noturna”, o “entontecer” e o “arrastar para o fundo de seu jardim pestilento” – todas essas imagens misturam a sensualidade noturna e sedutora com imagens destrutivas. (JULIÃO, 2009, p. 209)

O trecho de Julião refere-se a um momento da narrativa, porém é necessário explaná-la um pouco melhor para evidenciar a questão. Numa das noites em busca do “Amor Verdadeiro”, a Dama da Noite encontra um homem, mais jovem, com quem ela desemboca a falar. A narrativa é, portanto, em primeira pessoa e simula a conversa entre os dois personagens, algo que se traduz em um grande monólogo da protagonista que, vira-e-mexe, refere-se a seu interlocutor, quando ele teria feito alguma possível interjeição. O texto é amplamente

construído num fluxo de consciência, emulando o discurso da Dama da Noite, responsável por descrever as cenas, o lugar, misturando-o com aspectos da sua vida.

A personagem inicia, então, falando como se estivesse fora do movimento da vida, em que as pessoas entrariam numa roda-gigante e veriam ela do lado de fora desse contínuo. Apenas observando, sem entender, como se tivessem uma palavra-passe que ela não conhecesse, como se o tempo tivesse passado e ela ficado para trás. Baseio-me na interpretação de Rafael Julião no artigo “A roda gigante de Caio Fernando Abreu”, em que a “roda da vida” seria uma metáfora para uma vida normativa, ou seja, aquela mulher, depois mesmo dos seus trinta anos de idade, já marcada por rugas e alguns traumas, ainda procura o amor, apesar do:

Movimento da roda é, na verdade, o movimento dos valores sociais que giram em torno das instituições, que garantem a cada indivíduo um certo prestígio diante dos demais membros da sociedade. A Dama da noite é uma personagem à margem desses elementos e, portanto, à margem desse prestígio (JULIÃO, 2009, p. 201)

A temática, portanto, desse conto seria a da expectativa do amor para pessoas que fogem à norma social, contestando o papel de gênero atribuído à personagem. Porém, a narrativa se desenvolve no choque geracional entre os interlocutores, na conversa da Dama da Noite com o homem, que não se sabe se está acontecendo ou é apenas um personagem criado pela mulher. Frequentemente, durante as falas da personagem, ela menciona algumas coisas que o jovem provavelmente não deva conhecer:

Levanta não, te pago outra vodca, quer? Só pra deixar eu falar mais na roda. Você é muito garoto, não entende nada dessas coisas. Deixa a vida te lavar a cara, antes, então a gente. Bicho, esquisito: eu ia dizer *alma*, sabia? Quer que eu diga? Tá bom, se você faz tanta questão, posso dizer. Será que ainda consigo, como é que era mesmo? Assim: deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando aos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma (ABREU, 2014a, p. 127-128)

Nesse trecho, percebe-se como a personagem estabelece o diálogo, sendo constante o movimento de oferecer vantagens para manter a atenção do jovem: começa pela possibilidade de sexo, depois pela perspectiva do dinheiro, apelando para a compra de bebida. A Dama da Noite é uma figura excêntrica naquele lugar, que é como a roda da vida:

Essa roda, você não vê, garotão? Está por aí, rodando aqui mesmo. Olha em volta, cara. Bem do teu lado. Naquela mina ali, de preto, a de cabelo arrepiadinho. Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós. Sabe que, se há uns dez anos eu pensasse em mim agora aqui sentada com você,

eu não ia acreditar? Preto absorve vibração negativa, eu pensava. (ABREU, 2014a, p. 126-127)

De uma geração colorida, em que as cores possuem significados, inclusive evitando-se o preto, para o uso indiscriminado dessa cor, “essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy metal e o caralho” (ABREU, 2014a, p. 129). A Dama da Noite faz, então, uma relação de estar na roda da vida com a questão da juventude, ao se referir aos amigos dela da mesma geração, que já estariam “fodidos” que nem ela, em que o jovem ainda expõe um tipo de inocência, de forma involuntária:

Tem umas coisas que a gente vai deixando, vai deixando, vai deixando de ser e nem percebe. Quando viu, babau, já não é mais. Mocidade é isso aí, sabia? Sabe nada: você roda na roda também quer uma prova? Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri para você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. (ABREU, 2014<sup>a</sup>, p. 129)

“Para mim, não. Nenhum sorriso” (ABREU, 2014a, p. 129). Dama da Noite não é um pseudônimo dado pela personagem a si mesma, mas sim uma forma de como as pessoas dali, daquele estabelecimento, chamam-na. No entanto, a própria pontua que esse apelido pode ser o menos “escroto”. A mulher do conto é, possivelmente, uma sobrevivente, ao estilo de *Morangos mofados*, do período e dos sonhos da Contracultura – a ressaca – e o conflito com a próxima geração é evidente quando ela mesma se refere às questões afetivas (e sexuais), quando, na tendência passivo-agressiva da Dama da Noite, ela diz sentir um pouco de pena do jovem e dos “arrepiadinhos de preto”: a geração do homem teria nascido no momento que a coisa já não estava viva, como na época dela.

Surge, aí, a menção direta à aids no conto, com base numa espécie de medo que a nova geração já teria nascido em relação ao corpo do outro:

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emilio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. O boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado (ABREU, 2014a, 130-131)

A Dama da Noite estabelece a diferença de gerações na própria relação com o corpo e, por consequência, com o sexo. O jovem teria crescido com as imagens da aids, com a informação e a desinformação que a mídia podia causar em relação à epidemia. Aqui também há uma menção à mudança de hábitos do brasileiro, em que a informação é mais televisionada que lida. Importante tomar nota de que a rede de televisão, no Brasil, foi o meio que mais cresceu durante o período da Ditadura Militar:

Talvez o veículo que melhor ilustre o processo de expansão da indústria cultural seja a televisão. Nos anos 1950 ela é regional, concentra-se apenas em algumas cidades, a maioria delas capitais de estado: São Paulo (1950), Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955), Porto Alegre e Ribeirão Preto (1959), Recife, Salvador e Fortaleza (1960). Os programas são apresentados ao vivo, e com o advento do videoteipe podem ser comercializados entre os estados (no final de 1963 surge a telenovela diária), mas, somente com os investimentos tecnológicos feitos pelo Estado o mesmo sinal televisivo passa a integrar um sistema nacional de telecomunicação. Em 1959 havia apenas 434 mil aparelhos de televisão no país; a partir de 1965 esse número cresce vertiginosamente, atingindo, em 1980, 19.602 milhões de unidades. Difunde-se, assim, cada vez mais, o hábito de ver televisão. Se em 1959, na cidade do Rio de Janeiro, somente 7% da classe popular via televisão, em 1982 havia 15 milhões e 800 mil domicílios com aparelhos de TV, ou seja, 73% do total de domicílios. (ORTIZ, 2014)

A citação à aids também ressalta algumas questões do seu período, questões que podem se associar ao conceito de autoficção, que permitem pensar o espaço em que a narrativa se passa. Apesar de já existirem mais informações sobre a doença, no momento da escrita do texto, como revela a crônica do próprio Caio Fernando Abreu que destrincha o funcionamento biológico do vírus dentro do corpo humano, o trecho selecionado de a “Dama da noite” é sintomático da constante desinformação em que a aids, mesmo já conhecida, é desinformada, com a ideia de transmissão por outras vias que não a sexual, como o medo de beber do copo de outra pessoa e o medo do contato com o suor de alguém.

Considerando a forma como a Dama da Noite é construída na narrativa, a relação da aids com a homossexualidade presente no trecho aparece de forma mais irônica: o medo da promiscuidade e também do amor livre, em que a personagem teria se relacionado sexualmente com metade da cidade, entre heterossexuais e homossexuais. A mulher então brinca com isso:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já senti aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas 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. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa

sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que você fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu. O boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que de mim - e eu ainda nem comecei a falar na morte... (ABREU, 2014a, p. 131)

O trecho aqui reflete a simbologia, antes citada, sobre a Dama da Noite, que brinca com o papel de ameaça, figura excêntrica, retomando como ela pode contaminá-lo, não apenas com a aids, mas com todos os vírus. Ela é um exemplo de desvirtuamento, alguém que tiraria o jovem do bom caminho. A diferença geracional é evidenciada pela relação com o desejo: a criação de uma geração que teme a anterior. Temos aí, possivelmente, um uso político na ordem dos desejos em relação à aids: a metaforização da aids relacionando-a uma culpa contra homossexuais, pessoas pervertidas e toda a geração que ousou contestar a relação tradicional hegemônica com o corpo e com a sexualidade.

Porém, a personagem brinca com o fato do jovem exalar o desejo, falando logo em seguida sobre a morte, algo que ele nunca chegou a ver. Apesar de não ser uma relação direta, a Dama descreve a imagem de um cadáver, que Caio Fernando Abreu nunca tinha visto, porém, segundo sua biógrafa, quando isso aconteceu, o retrato fixou-se na cabeça do autor. Assim como a epígrafe, há uma dedicatória para as pessoas próximas de Caio que passaram para outro plano durante a década de 1980. A relação entre amor, desejo e morte, portanto, tem como questão comum o medo da aids que assombra os sobreviventes dos sonhos e das utopias contraculturais dos anos 1960 e 1970, assim como os da liberação sexual – enquanto a nova geração nunca chegou a conhecer os sonhos, apenas os efeitos.

No entanto, a personagem, por mais que se descreva por isso, ainda espera o amor: quando uma pessoa, diferente dos de preto e de cabelo arrepiado daquele bar, aparecia pela porta e ela saberia que encontrou o amor, que traria segurança frente a esse presente. Enquanto isso, a Dama da Noite afirmaria seu poder a partir da sua idade, da sua geração e, também, da relação econômica que estabelece quando afirma que poderia comprar uma noite de sexo com aquele jovem.

O terceiro conto analisado não tem uma menção direta, mas a aids aparece como temática principal: “Linda, uma história horrível”<sup>30</sup>. Talvez, entre os três, seja o que tenha a narrativa mais tocante acerca da doença, pois se trata do retorno de um homem à casa de sua

---

<sup>30</sup> Assim como “Pela noite”, foi realizada uma análise do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*. À época da monografia, focou-se mais no não dito, porém em relação à sexualidade do personagem principal, apresentando a aids como um ponto que revelaria tudo.

mãe, o inverso do movimento feito pelos personagens de “Pela noite”, ou seja, da cidade grande ao interior de origem, em função da necessidade de revelar a ela que é soropositivo.

A narrativa é em terceira pessoa, ou seja, o narrador observa alguns detalhes que, devido à opção de Caio Fernando Abreu em não nomear a doença, indicam, a partir dos cenários, a temática do conto. A imagem construída durante a narrativa se dá a partir de manchas, localizadas em diversas partes da casa, inclusive nas mãos da mãe do protagonista, sinais da velhice avançada, ou em objetos, como na xícara em que tomam café.

Assim como os outros personagens, nem o protagonista, nem sua mãe possuem nome na narrativa. Ele, então, chega de surpresa à casa da matriarca, que reclama e, na relação parental, o filho entende que isso significa saudade. Não acostumados a afagos, o reencontro é desajeitado. O primeiro assunto é sobre o animal de estimação da Mãe, Linda, uma cachorra que estaria com quase quinze anos, além de estar com sarna. Mas, como a mulher diz, “diz que idade de cachorro a gente multiplica por sete”. Nesse momento, há a primeira menção às manchas no corpo da senhora:

- Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo. - Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-  
ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de  
cigarros. - Quer um café? (ABREU, 2014a, p. 17)

O homem acompanha a mãe com os olhos, repara na idade avançada dela, na dificuldade de movimento, misturando o novo – a aparência da mulher (até com as costas curvas) – o corriqueiro, até nos modos que sua progenitora abria e fechava as portas de armários e mexia na louça. Nesse interim, como quem cruzasse os olhos a fim de evitar os da mãe, o protagonista vê uma janela com o vidro quebrado e remendado com um pedaço de jornal em que se consegue ler: “País mergulha no caos, na doença e na miséria” (ABREU, 2014a, p. 18). Apesar do conto ser escrito num momento que é, historicamente, considerado por apresentar grandes mudanças na realidade brasileira, com o final da Ditadura Militar e a promulgação de uma nova Constituição, no mesmo ano da publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o Brasil enfrentava problemas em diversas áreas: a década de 1980 é considerada uma década perdida devido às sucessivas crises econômicas, além da inflação endêmica que corroía os salários no país, que continuam durante o processo de democratização do país:

Passadas as eleições, os aumentos diários de tarifas públicas e dos impostos diretos contribuíram para que a inflação explodisse. A crise das contas externas levou o Brasil a declarar uma moratória em fevereiro de 1987. [...] À euforia do Plano Cruzado

seguia-se um clima de decepção e desconfiança por parte da população quanto aos rumos da economia. (FAUSTO, 2006, p. 523)

Desde “Pela noite”, de 1983, questões econômicas e sociais da realidade brasileira são parcialmente mencionadas na escrita de Caio Fernando Abreu. À época da aventura de Pérsio e Santiago, o Brasil passou por dois anos de recessão, afetando profundamente o poder de compra dos personagens e é mencionada por Carlinhos. O restante dos anos 1980, entre estabilidade e crises, é conhecido também por ser uma “década perdida”:

Os indicadores mostram que o Brasil passou por uma grande transformação entre 1950 e 1980. O país se urbanizou, teve elevados índices de crescimento econômico e houve avanços no plano social em vários aspectos. A partir de 1980, o quadro mudou. Os índices de crescimento declinaram e ocorreram vários anos de crescimento negativo. As medidas recessivas tiveram um alto custo social, refletindo visivelmente nos índices de desemprego, sem conseguir reequilibrar o país. Não por acaso, a década de 1980 foi chamada de década perdida. (FAUSTO, 2006, p. 545-546)

Junto a isso, o narrador ainda menciona a questão da doença: o Brasil vivia, além da epidemia de aids, surtos frequentes de doenças como a febre amarela, o sarampo e a malária<sup>31</sup>. A menção à realidade brasileira se relaciona ao todo do conto: o personagem encontra no cenário questões que levam à sua própria situação e refletindo dilemas de sua consciência. A mãe prepara um café, mesmo que seja tarde da noite, ele diz que ela não devia, não antes de dormir, pois a bebida lhe tira o sono e com ela sempre foi tudo o contrário. Novamente, o homem se encontra olhando os detalhes e questionando sobre si, sobre ter voltado, sobre ter saído de uma cidade grande e voltado à cidade de origem, o Passo de Guanxuma:

A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu o café, sem vontade. De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num vídeo-cassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (ABREU, 2014a, p. 18)

O seguinte momento é de um certo confronto, em que a figura materna percebe que há algo estranho, afinal, seu filho, sem avisar, chegou no meio da noite para vê-la. Quantos anos já tinham se passado? Estava velha, mas a relação entre os dois permanecia igual. A conversa

---

<sup>31</sup> Para uma análise epidemiológica da época, cf. WALDMAN, Eliseu Alves; SILVA, Luiz Jacinto da; MONTEIRO, Carlos Augusto. Trajetória das doenças infecciosas: da eliminação da poliomielite à reintrodução da cólera. *Inf. Epidemiol. Sus.*, Brasília, v. 8, n. 3, p. 05-47, set. 1999. Disponível em <[http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-16731999000300002&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-16731999000300002&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 02 out. 2020. <http://dx.doi.org/10.5123/S0104-16731999000300002>



casual sobre um isqueiro torna-se um papo sobre solidão e a justificativa do filho é que deu saudade, enquanto a mulher mais velha reclama de que sua outra filha não a visita há um mês. O homem também reclama que mora sozinho, algo que a mulher lhe responde ser sina de família, cuja o avô e avó morreram sozinhos, assim como o pai num dia em que ela foi à praia e o deixou só, por ele detestar o mar. O filho sugere que a mãe se mude para a casa de sua irmã, recebendo uma resposta de desdém, uma vez que a mulher mais velha detestava seu genro:

Ela fingiu cuspir de lado, meio cínica. Aquele cinismo de telenovela não combinava com o robe desbotado de flores roxas, cabelos quase inteiramente brancos, mãos de manchas marrons segurando o cigarro quase no fim.

- E agüentar o Pedro, com aquela mania de grandeza? Pelo amor de Deus, só se eu fosse sei lá. Iam ter que me esconder no dia das visitas, Deus me livre. A velha, a louca, a bruxa. A megera socada no quatinho de empregada, feito uma negra. - Bateu o cigarro. - E como se não bastasse, tu acha que iam me deixar levar a Linda junto? (ABREU, 2014a, p. 21)

O desabafo da mulher acontece antes dela começar a perceber como o seu filho estava diferente. Num dado momento, tira seus óculos e passa a repará-lo: está mais magro, perdendo cabelos devido à calvície e com uma tosse, que o homem se justifica pelo cigarro e pela poluição. Nesse momento, a mãe se preocupa com filho e resolve perguntar-lhe acerca de certas informações. Há, aí, uma outra menção à questão da saúde, tão emergente naquele momento do país:

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: é agora, nesta contramão Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo. - Mas vai tudo bem? - Tudo, mãe. - Trabalho? Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele: - Saúde? Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes. - Graças a Deus - ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. - E a dona Alzira, firme? (ABREU, 2014a, p. 22)

E, novamente, assim como em “Dama da noite”, a fonte de informação é a televisão. E, também pela sutileza, a aids aparece em forma de metáfora. Novamente esse vocábulo em referência à aids aparece na literatura de Caio Fernando Abreu. A metáfora da peste é clássica em relação a doenças que são consideradas um flagelo, com potencial epidêmico e que causam alguma alteração significativa no corpo, segundo Sontag:

Durante muito tempo, praticamente até o momento em que surgiu uma cura fácil para a doença, a idéia de que a sífilis representava um castigo para o indivíduo transgressor não se distinguia completamente da idéia de que ela vinha punir toda uma comunidade

licenciosa — exatamente o que se dá agora com a aids, nos países industrializados (SONTAG, 2007, posição 1586)

Colocando o papo em dia, a mulher reclama da sua idade, diz estar esclerosada, lembrando de pessoas que já haviam passado dessa para melhor. Os dois personagens parecem estar flertando com a morte, no momento da narrativa, uma pela idade, o outro pela doença. Em seguida, a mãe lembra-se de quando tomou um avião pela primeira vez e viajou para visitar o filho em São Paulo, quando conhecera Beto. A mulher define o homem como um amigo do filho e fino, pois a levou para jantar e lhe puxou a cadeira para sentar, no restaurante. Em seguida, remete a uma conversa que teve com a sua filha e o seu genro, usando Beto como uma indireta contra o marido dela:

- Chique, eu? Uma velha grossa, esclerosada. - Ela riu, vaidosa, mão manchada no cabelo branco. Suspirou. - Tão bonito. Um moço tão fino, aquilo é que é moço fino. Eu falei pra Elzinha, bem na cara do Pedro. Pra ele tomar como indireta mesmo, eu disse bem alto, bem assim. Quem não tem berço, a gente vê logo na cara. Não adianta ostentar, tá escrito. Que nem o Beto, aquela calça rasgadinha. Quem ia dizer que era um moço assim tão fino, de tênis? - Voltou a olhar dentro dos olhos dele. - Isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando. Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo. (ABREU, 2014a, p. 25)

Nesse trecho, fica implícito que a mãe sabia da sexualidade do filho, mesmo que não seja dito. Apesar de tratar o antigo parceiro (o protagonista logo menciona que eles não se falam mais) como amigo dele, também o coloca em pé de igualdade com seu genro oficial, este marido de sua filha. Mesmo que haja uma desconfiança, no momento seguinte o filho quase assume sobre tudo que tem para falar com a mãe, quando ela o questiona do porquê dele não ver mais o querido Beto:

- E por quê?  
- Mãe - ele começou. A voz tremia. - Mãe, é tão difícil - repetiu. E não disse mais nada.  
Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia. Depois de amontoar a louça, derramar o detergente e abrir as torneiras, andando de um lado para outro enquanto ele ficava ali sentado, olhando para ela, tão curva, um pouco mais velha, cabelos quase inteiramente brancos, voz ainda mais rouca, dedos cada vez mais amarelados pelo fumo, guardou os óculos no bolso do robe, fechou a gola, olhou para ele e - como quem quer mudar de assunto, e esse também era um sinal para um outro jeito que, desta vez sim, seria o certo - disse: - Teu quarto continua igual, lá em cima. Vou dormir que amanhã cedo tem feira. Tem lençol limpo no armário do banheiro. (ABREU, 2014a, p. 25-26)

Não fica claro o motivo da reação da mãe, não se sabe se é o filho que não consegue falar, ou se a mãe que evita que ele tome o passo. Apesar disso, de toda essa reação, na próxima

cena, antes dela se retirar para dormir, ela demonstra mais afeto que o tradicional, beijando-lhe “quase demorada” nas duas faces, e não na testa como era comum, amor, “ou uma espécie de amor”. Antes do desfecho do conto, pode se perceber aqui a temática do amor, o amor materno, e o entendimento, mesmo que sem palavras. O não-dito não é apenas sobre a doença, mas também sobre questões difíceis na relação entre mãe e filho, num momento em que a sexualidade também é algo sensível. Apesar de tudo, o conto demonstra uma reação ambivalente, e até positiva, da reação materna com o homem potencialmente homossexual e que, logo se sabe, está doente.

O filho então se encontra sozinho e, antes com as menções às manchas, ao aspecto físico do homem que indicam algo, agora a doença se confirma. Na sala, não mais na cozinha onde a cena do café decorreu, o protagonista se enxerga no espelho, após olhar o retrato de seu avô, e:

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco, (ABREU, 2014a, p. 27)

Suava, não se sabe se é por conta da cena anterior, em que quase assumiu sua condição sorológica à mãe, ou se isso é parte de algum sintoma, uma febre, quem sabe? A camisa igualmente manchada, de uísque, de suor, ele começa a desabotoá-la, pronto para chegar ao clímax: após tirar um por um dos botões, liga o abajur, para melhorar a luminosidade do ambiente. De tal maneira que encontra o peito igualmente manchado, as manchas espalhadas entre os pelos, de cor púrpura, iguais ao antigo tapete de casa, uma visão nostálgica. O homem, descamisado, olhando-se no espelho vê na descrição narrativa a imagem da aids no reflexo: a imagem de um homem magro, de cabelo ralo e com o estágio avançado da doença, pelas manchas no corpo e, por final, também tateia no pescoço a “semente no escuro”, do lado direito da cabeça, um gânglio inchado.

Nesse momento, em meio ao desespero, a cachorra, quase cega e também cheia de manchas rosadas está próxima e, numa situação empática extrema, sussurra ao animal, ao abraça-la: - “Linda - sussurrou. - Linda, você é tão linda, Linda.” (ABREU, 2014a, p. 28). E o conto termina, após o personagem confirmar, sem dizer uma palavra sobre, o motivo de sua visita à casa da mãe, de forma aberta, enquanto o leitor se questiona alguns pontos: conseguiu o homem contar sobre sua condição à sua mãe? Sua saúde estava tão debilitada? A mulher realmente precisava saber ou aquele instante, em que ela levanta-se próximo à confissão, foi uma ação de compreensão? As perguntas que ficam, no entanto, nunca serão respondidas: o

que o conto mais pretende é deixar algo em suspenso, uma experiência silenciosa sobre a aids, uma das muitas que ocorreram no período que Caio escreveu.

No último capítulo, os textos *Onde andar* *Dulce Veiga?* e “Depois de agosto” completam a seleção de sua obra ficcional envolvendo a aids. A questão do trauma novamente aparecerá, devido ao não-dito, ao silêncio e à maneira metafórica de se abordar a doença e as problemáticas que ela envolve a nível subjetivo. E, a partir também de escritos de Caio Fernando Abreu, adentramos noutra momento da sua literatura, a escrita de alguém atingido diretamente pela aids.

“Linda, uma história horrível” é, portanto, um dos textos mais intensos sobre a experiência da aids num período em que o diagnóstico era envolvido por muita preocupação. No conto, não há uma menção direta à aids. No entanto, podemos compreender a problemática do sujeito que descobre ser portador do vírus: as relações interpessoais, com a família, o medo e o fim de um ciclo. À tendência migratória de “Pela noite”, em “Linda, uma história horrível” parece apresentar sua conclusão: o retorno do personagem, com uma sexualidade discordante, à casa de sua mãe, na fictícia cidade de interior Passo da Guanxuma. A aids talvez, pelo menos em relação à subjetividade de Caio Fernando Abreu, marca o fim dos sonhos utópicos dos anos 1960 e 1970 em relação às experiências afetivas. Já ensaiada a ressaca em *Morangos mofados*, “Pela noite” também evidenciou a decadência urbana, a dificuldade de afetos e o medo da guetificação das identidades. *Os dragões não conhecem o paraíso*, ao falar de amor, fala também das diferentes tentativas de obtê-lo e o personagem principal de “Linda, uma história horrível”, próximo da morte, reencontra uma espécie de amor por parte de sua mãe. A compreensiva experiência materna que se faz por palavras não-ditas.

Apesar de tudo dito, da presença da morte já ser sentida nos escritos de Caio Fernando Abreu, o último capítulo da dissertação será sobre a possibilidade e as expectativas abertas pelo amor na sua literatura, seguindo a temática do conto “Depois de agosto”, no período de 1990 a 1996.

#### 4. “ALGO ACONTECEU COMIGO”

Após *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), a carreira de Caio Fernando Abreu esteve em ascensão. Além do sucesso crítico, o livro de contos também foi publicado em outras línguas. A partir disso, esse capítulo acompanhará os altos e baixos da vida do escritor gaúcho durante os anos 1990, desde o reconhecimento na Europa, até a volta precoce em decorrência dos problemas na sua saúde.

O recorte temporal aqui parte de 1990 e vai até 1995, com o lançamento do livro que é definido como uma autobiografia pelo próprio autor, a partir de seus textos em mais de 30 anos de carreira. As fontes analisadas, portanto, serão: Onde *andar*á *Dulce Veiga?* (1990) e *Ovelhas negras* (1995), especificamente o conto “Depois de agosto”. A temática da aids une os dois escritos, com perspectivas diferentes.

Opta-se, dessa maneira, em não se concentrar tanto no fim da vida de Caio Fernando Abreu, concentrando-se na análise de seus contos e mencionando, de passagem, novas experiências da vida do escritor: o sucesso literário no Brasil, as bolsas de estudo na Europa e as viagens constantes, agora na categoria de entrevistado, e a descoberta, depois de um mal-estar lá fora, da sua condição de soropositivo.

Além da aids, a busca do amor ou a sua perda também é uma temática em comum aos escritos. Ressaltando a experiência subjetiva da aids, agora já nos anos 1990, a análise da experiência do amor nos textos de Caio Fernando Abreu parece uma forma mais adequada de terminar este trabalho, levando em consideração a nossa atualidade, do que o lamento pela sua morte. O objetivo deste capítulo não é ignorar o sofrimento, mas permitir pensar as outras maneiras de existência que os discursos sobre a aids insistiram em reduzir à tragédia.

##### 4.1. O DEPOIS DE *OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO*

Mas estamos em 1989. Caio ainda não teve a coragem de fazer o que ele chamava de O Teste. Ele via seus amigos sofrerem, perdeu muitos deles. Uma das perdas mais sofridas, mais choradas, foi Cazuzá. Não em vão, esse é o nome do gatinho com que Dulce presenteia o narrador do livro (CALLEGARI, 2008, p. 140)

Contextualizar quais são as configurações dos discursos que permeiam os casos de aids como um acontecimento social no final da década de 1980 é uma tarefa um pouco difícil. Para este capítulo, pode-se partir da vida de Caio Fernando Abreu, não apenas a de escritor, pensando em três diferentes âmbitos que causaram impactos diretos ou indiretos na sua trajetória.

Cronologicamente, até agora, acompanhou-se o autor gaúcho até a escrita e lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*. A partir disso, as primeiras informações contextuais são sobre a situação da aids desde 1988. Antes dos números, é importante lembrar que, durante a década de 1980, a transmissão foi mais frequente nos principais centros urbanos do país, como São Paulo, lugar dos primeiros casos, e Rio de Janeiro, (SZWARCOWALD et al, 2000, p. 8) com a tendência de acentuação até o final dos anos oitenta e a interiorização dos casos no começo dos anos 1990, com a estabilização do sudeste. (SZWARCOWALD et al, 2000, p. 9)

A virada da década de 1989-1990 continua uma tendência ascendente de diagnósticos de aids, assim como de óbitos. O boletim epidemiológico do ano de 1989, por exemplo, apresentou 6.731 casos registrados e 4.893 mortes, uma proporção elevada para os dois dados. Já no ano seguinte, os números foram de 8.993 com 6.633 (GALVÃO, 2002, p. 12) óbitos, um aumento de 33% e 35%, respectivamente.

Os números de dados dão um aspecto frio à análise, transformando casos de sujeitos afetados diretamente pela doença, familiares e amigos dessas pessoas simplesmente como algo a ser computado. Para este trabalho, partir deles serve apenas para pensar nas inúmeras histórias envolvendo a doença nesse período e, como muitas vezes, elas não tinham um final tão feliz. Também pouco compreendem o nível real do problema, pois há uma discrepância entre casos e diagnósticos – por um sem fim de fatores, inclusive o medo. Para exemplificar, é importante mencionar que, em 2001, os registros oficiais foram reajustados com mais 215.810 casos e 105.595 acumulados desde 1980 (GALVÃO, 2002, p. 18), sendo este ano o primeiro caso oficial de aids, retroativamente, no Brasil. (ALMEIDA, 2008, p. 46)

Claudine Herzlich e Janine Pierret, analisando a construção do fenômeno social da aids em redações de jornais na França, apontam que 1986 é o ano final deste processo, em que a doença já é um elemento da vida social, com os seus contornos fixados, mesmo que o seu desenvolvimento posterior não seja conhecido (HERZLICH; PIERRET, 2005, p. 74). A mídia ainda é um dos agentes dentro da crise da aids no Brasil, no entanto, os números revelam um aumento considerável de casos enquanto a doença já deixou de ser uma novidade e a sua existência está sendo discutida nos mais diversos meios de sociabilidade.

Por exemplo, os números trazidos aqui representaram também um ponto de debate nas políticas públicas do período, amparadas pela organização social de movimentos de homossexuais ou das redes de solidariedade de pessoas atingidas pela aids. Desde a chegada do vírus à realidade brasileira, grupos organizados estiveram atentos à questão. James Green apresenta que mesmo que houvesse discussão sobre a necessidade de organização política

durante a liberalização, a insurgência da aids no Brasil mostrou a precariedade dos direitos (GREEN, 2000, p. 285). Um dos importantes trabalhos, em meio ao mar de desinformação, foi o de sujeitos ligados a tais grupos de distribuir panfletos em bares ou nas áreas de prazer destinadas a homens (GREEN, 2000, p. 286). É possível perceber um aumento de pessoas que se envolveram nas ONGs de prevenção, que aumentaram a entrada de recursos solicitando verba ao governo federal e estaduais, além de organizações internacionais (GREEN, 2000, p. 292). A relação institucional serviu de modelo:

A própria organização do Programa de Aids de São Paulo, em 1983, foi uma reação às inquietações de representantes da comunidade homossexual. (Parker, 2000; Galvão, 2000; Grangeiro, Silva e Teixeira, 2009). A estrutura desse programa articulava quatro estratégias: serviços de referência assistencial e laboratorial, informação, educação à população e mobilização e participação social. Entre as diretrizes básicas, destacavam-se o combate à discriminação, a garantia do acesso universal ao tratamento e a promoção da equidade para os recursos sociais aos mais afetados. A elaboração do programa paulista foi referência para a atuação de outros estados, na formulação de políticas públicas, principalmente do Sul e Sudeste brasileiro (PARKER, 2000; GALVÃO, 2000; GRANGEIRO, SILVA E TEXEIRA, 2009 apud. SANTOS; SCHOR, 2015).

A via institucional é importante num período em que há um extenso debate acerca dos rumos políticos do Brasil, recém-saído de uma ditadura, que também há pouco tempo havia promulgado uma Constituição em que a saúde estava elencada como responsabilidade do Estado e direito fundamental. Portanto, o clima de mudança política e efervescência social foram fundamentais numa construção sobre a aids e na defesa dos afetados.

Caio Fernando Abreu é uma figura controversa em relação à resistência política institucional. Apesar de sofrer diretamente com a Ditadura Militar na forma da censura e da repressão, não atuou na resistência organizada. Eliza Vianna aponta que o escritor se limitou às participações em partidos políticos ou organizações em festas por convite de amigos (VIANNA, 2014, p. 23). Mas Caio não era alheio às questões de política institucional, como, por exemplo, no caso da mudança do regime político com a eleição indireta de Tancredo Neves, quando as comemorações foram tantas que o namorado à época de Caio quebrou o pé dançando numa das festas da vitória (CALLEGARI, 2008, p. 124).

Mas, como Callegari aponta, Caio Fernando Abreu, em 1989, ainda não havia feito o teste para saber se era soropositivo, portanto suas preocupações com a aids não eram apenas com a própria saúde. O escritor havia mostrado interesse pela doença desde os primeiros casos, juntamente com a construção realizada pela mídia sobre a aids, responsável por fazer existir a doença para o conjunto da sociedade, pelo menos no início (HERZLICH; PIERRET, 2005, p. 73). Agora, no entanto, a aids não era uma novidade assustadora, como foi em “Pela noite”, de



1983, ou uma complicação dentro das relações interpessoais, como *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. Dentro das estatísticas, um dos nomes citados de casos de óbito foi a morte do cantor e compositor Cazuza, em 1990. Os dois possuíam uma considerável amizade, que envolvia a boêmia na cidade do Rio de Janeiro, mas também o compartilhamento de ideias, como no caso de uma conversa entre Caio, Cazuza e o colega de quarto do gaúcho, Sérgio Bianchi, que ocasionou o incentivo à publicação do livro *Mãe na zona*, de autoria de Bianchi (CALLEGARI, 2008, p. 130). *Só as mães são felizes* (1985) é a epígrafe do conto “Linda, uma história horrível”, canção de Cazuza que, segundo Callegari, teria sido dedicada a Caio num show. A relação entre os dois versava entre a amizade e o flerte amistoso, pois a biógrafa apresenta que, no camarim desse mesmo show, houve a troca de beijos em comemoração (CALLEGARI, 2008, p. 141). Cazuza seria homenageado também em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), o primeiro romance de Caio desde *Limite branco* (1970).

Os dois anos entre a publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e *Onde andaré Dulce Veiga?* foram emblemáticos na vida de Caio Fernando Abreu, sendo as duas últimas obras produzidas durante a década de 1980. Isso porque significaram um grande passo na vida do escritor gaúcho, pois o livro de 1988 foi um sucesso de crítica nacionalmente e, com traduções dos contos para outras línguas, internacionalmente.

*Onde andaré Dulce Veiga?* foi gestado durante alguns anos – pelo menos desde 1985 a ideia já existia –, com Caio Fernando Abreu recebendo um adiantamento da editora para a sua escrita. Porém, o processo criativo do escritor não funcionava dessa maneira. Quando as condições estavam prontas, Caio escreveu *Onde andaré Dulce Veiga?* em dois meses, produzindo um rascunho com 2 mil páginas, retirando pelo menos duzentas (CALLEGARI, 2008, p. 137).

O período de escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* é importante, mas não mais que o conteúdo de sua narrativa. A busca do personagem sem nome, recém-repórter de um jornal menor da cidade de São Paulo, por uma cantora desaparecida da música popular brasileira, prestes a ascender em sua carreira, parece não ter relação com o contexto da síndrome da imunodeficiência adquirida. Mas, assim como o paradeiro de Dulce Veiga é misterioso, a narrativa, aos poucos, revela mais sobre o período do que se supõe a sinopse. Por isso, buscase, na análise do romance, uma aproximação das experiências subjetivas da aids, já com uma década de epidemia.

#### 4.1.1. O olhar para o outro: Dulce.

Atrás da mesa dele os vidros imundos filtravam a luz cinza da [Avenida] Nove de Julho. A cidade parecia metida dentro de uma cúpula embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus. (ABREU, 2014c, p. 25)

No primeiro dia da semana, o personagem-narrador se encontra na redação do recém-conquistado emprego no jornal *Diário da cidade*. Pela janela, ele enxerga a cidade e encontra São Paulo espessa com todos os fluidos que ela expira. A sua nova ocupação, no mesmo cargo em que começou a carreira, foi um dos passos para sair da depressão em que se encontrava. Mais cedo, o romance iniciou-se com o agora repórter, perto dos quarenta anos, em seu apartamento bagunçado e negligenciado, um dos sintomas ambientais da condição psicológica do personagem.

É também em seu apartamento que escuta, sem realmente compreendê-la por causa da distância, a música que vai dar o tom na narrativa, mas que, naquele momento, fará com que o personagem pense sobre seu passado. A canção ecoava: “qualquer coisa como a realidade não importa, o que importa é a ilusão” (ABREU, 2014c, p. 21). O protagonista toma a frase para si:

Todas as coisas que eu lembrava, ou achava que lembrava, porque de tanto lembrar delas acabara por transformá-las em mera – e péssima – literatura, já não importavam mais (ABREU, 2014c, p. 21)

Esse trabalho da memória, conforme o conceito utilizado no capítulo anterior, aproxima-se da própria concepção da autoficção e da ficcionalização da memória. O texto não é uma experiência direta da vida de Caio, mas uma elaboração ficcionalizada do momento conturbado que o escritor vivia, ou seja, ele não propicia um acesso direto para as questões do passado, mas apresenta as elaborações que Caio realizou das realidades que o cercavam. A partir disso, optou-se por não apontar muito as semelhanças entre a criatura e seu criador, no entanto, emprestam-se as palavras de Nelson Luís Barbosa, pois é quem aponta semelhanças entre o protagonista e Caio, além da presença nominal de uma amiga do escritor como personagem da trama:

De fato, a personagem sem nome tem a mesma idade de Caio, por certo a mesma ânsia e a mesma relação com a vida, as mesmas dificuldades financeiras e de relacionamento amoroso, além de outras características até físicas [...]. As referências à amiga Maria Lídia também são reais, tendo ela passado uma temporada em Tiradentes (MG). (BARBOSA, 2019, p. 387)

O romance constrói uma visão múltipla do Brasil, o que é evidenciado pela composição da redação no novo trabalho. Os personagens formam um elenco curiosamente diverso: o chefe excêntrico, a colunista social loira cinquentona, o jovem gótico, o pai-de-santo, o próprio jornal sendo controlado por um turco rico. É nesse momento que ele vê de frente a cidade de São

Paulo. O olhar é sintetizado pela opinião do autor de que *Onde andar Dulce Veiga?* seria uma espécie de espelho talvez nítido demais do Brasil (BESSA, 1997a, p. 109). Ainda, ao analisar a questão da aids no romance, Marcelo Secron Bessa d uma explicao sobre a noo de espelho-fragmentado que compõe a narrativa:

A imagem do romance-espelho de Caio  fragmentada, partida em vários pedaços. Isso se deve  pluralidade de universos do romance, que vão se imiscuindo pouco a pouco, penetrando-se e desviando-se (BESSA, 1997a, p. 110)

Isso se apresenta também pelo prédio em que o protagonista vivia, onde contava com dois vizinhos argentinos que trabalhavam como michês; uma mulher leitora de búzios e adepta da umbanda, além de seu filho, que ora se apresenta como Jacyr, ora como Jacyra. Em 1991, Caio Fernando Abreu escreveu uma crônica brincando com o nome Jacira, que só foi publicada postumamente. “As quatro irmãs (uma antropologia fake)” (ABREU, 1996)  sobre quatro personalidades arquetípicas de homossexuais masculinos (ou até mesmo uma não homossexual, que todo mundo jura). Uma delas, digamos a mais espontânea, seria de Jaciras, sujeitos totalmente confortáveis com a própria sexualidade e extremamente viventes em relao a seus trejeitos ou opiniões. No fundo, segundo Caio, todos os outros eram Jaciras, lançando uma imagem positiva sobre as chamadas bichas afeminadas. Também afirma que sua crônica  uma brincadeira e que nada dessas classificaes importa, apenas como a pessoa quer viver.

O principal problema que motiva o personagem em *Onde andar Dulce Veiga?*  sua incessante busca pela ex-cantora Dulce Veiga, que teria feito um breve sucesso na década de 1960. Definida pelo narrador como uma cantora não muito popular, a mesma desapareceu prestes a estourar, antes da realizao de seu show, o “Docemente Dulce” (ABREU, 2014c, p. 81). Inventada até certo ponto, Dulce não  uma criao de Caio Fernando Abreu, mas emprestada de outras obras, segundo Callegari:

Dulce Veiga, a cantora, não era uma inveno de Caio. Quem a criou foi o escritor Marques Rebelo, que nos anos 30 escreveu *A estrela sobe* com Dulce, ainda chamada Dulce Rodrigues, como personagem. Em 1974, Bruno Barreto faz a versão do romance para o cinema, e rebatiza a cantora, agora sim, de Dulce Veiga. O filme  estrelado por Betty Faria e Odete Lara, que foi amiga de Caio. Assim, ao escrever sobre Dulce Veiga, Caio homenageia não só Marques Rebelo, um escritor urbano, como ele, mas também Odete Lara, que aliás  personagem do livro. (CALLEGARI, 2008, p. 138-139)

O nome de Dulce Veiga surge a partir da missão definida pelo seu novo/antigo chefe, Castilhos, de entrevistar Márcia Felício, a vocalista e compositora da banda *Vaginas Dentatas*, um grupo composto por mulheres da cena *punk* da cidade.  a partir da interao com Márcia

que o protagonista reconhece a música que tocou em seu apartamento logo cedo: *Nada além*, uma composição de 1938 de Mário Lago, regravada por Maria Bethânia na década de 1970. No romance, a interpretação é de Dulce Veiga.

O repórter, para agilizar a entrevista com Márcia, vai aos ensaios da banda e tem um primeiro contato, quando se lembra da existência de Dulce Veiga, a partir da música que estava sendo tocada pela futura entrevistada que é, na verdade, filha da cantora desaparecida. Quando o repórter é enxotado por Márcia, Dulce aparece para o cantor como uma espécie de fantasma, lançando as peças do quebra-cabeça à mesa. A mãe, na visão produzida pelo repórter, repete o gesto que a filha fez antes de expulsá-lo: levanta a mão para cima, o indicador para o céu. Correndo atrás do fantasma de Dulce Veiga, o repórter finalmente tem um objetivo e, nisso, precisa enfrentar seu passado. Naquele momento, a única coisa que consegue é uma chuva, que o faz retornar desolado para casa.

Com a imagem fresca de Dulce Veiga em sua cabeça, na terça-feira, o personagem-narrador inquire seu chefe se Castillos se lembra da cantora desaparecida. Numa reação ambígua, de pouco interesse, diz recordar vagamente e o obriga a escrever uma crônica sobre Dulce. O personagem-narrador passa por várias tentativas de escrita, enfrentando alguns bloqueios até que, finalmente, já no fim da tarde, consegue terminar. O processo é semelhante a de muitos que trabalham com a questão, como, por exemplo, o próprio Caio Fernando Abreu escrevia, alternando entre momentos de bloqueio criativo e épocas de muita produtividade. (CALLEGARI, 2008, p. 79-80)

Criador e criatura se confundem: eles possuem a mesma idade, caminhos semelhantes, mas o personagem principal está fugindo de alguma coisa, algo que lhe aconteceu e foi traumático. O repórter tem até dificuldades em se lembrar, esquecendo-se de onde estava quando soube do desaparecimento de Dulce, ele já estava distante do país e de todo o clima autoritário que se vivia. Alguns marcos temporais, tais como o estilo musical do período e as menções ao desaparecimento de já 20 anos de Dulce Veiga, durante o período militar, localizam a narrativa num Brasil da virada dos anos oitenta para os noventa, o mesmo período de escrita do romance.

A segunda aparição de Dulce, uma invasão da memória do personagem principal, ocorre numa interação um tanto quanto estranha com Filemon, o jovem religioso da redação do *Diário da Cidade*, quando a crônica homônima do romance estava finalizada. Num bar, após o protagonista se alimentar, os dois se encontram. Filemon demonstra interesse na publicação de poesias do repórter-autor, *Miragens*, o que pode ser, segundo Nelson Luis Barbosa, uma brincadeira com *Morangos mofados*, pelo mesmo número de letras entre a primeira palavra do

título do livro de Caio Fernando Abreu – como o trabalho era comumente denominado – e a fictícia coletânea de poemas de protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* (BARBOSA, 2019, p. 387). Ironicamente, o interesse de Filemon era pela ausência. Segundo o personagem, os poemas revelavam a ele que o outro repórter do *Diário da cidade* precisava encontrar-se com Jesus Cristo. Durante a conversa no bar, o personagem-narrador vê, pela janela embaçada e a distância, Dulce Veiga na rua em frente à biblioteca Mário de Andrade. Termina a conversa dando um beijo em Filemon e corre atrás do fantasma (ABREU, 2014c, p. 91).

Percorrendo ruas simbólicas de São Paulo, Dulce Veiga leva o protagonista a uma galeria do Edifício Itália, o segundo maior prédio da cidade, desaparecendo logo em seguida. Por instinto, o narrador decide pegar o elevador para o terraço, contando todos os 41 andares que compõem a estrutura. É a partir dessa aparição que o repórter tem o encontro com outro fantasma do passado, um antigo pianista de Dulce. Assim, a descoberta do nome de um dos amores de Dulce o faz entender que havia algo nele mesmo que não estava evidente: “alguma coisa que tinha ficado escondida naquela tarde, no apartamento da avenida São João, em frente à poltrona verde.” (ABREU, 2014c, p. 99)

Após o encontro e, novamente, sozinho em seu quarto, o narrador passa por um momento de introspecção, num texto corrido, cujas memórias se confundem umas às outras. Pensa em Filemon e em Pepito, o pianista, mas, sobretudo, tenta se lembrar do segundo encontro que teve com Dulce Veiga, vinte anos atrás, e, por consequência, Saul, mas não consegue acessar a memória. Não sabe se é por não conseguir de fato ou apenas por não querer. A memória traumática está sublimada, sendo talvez uma forma de “passar, supostamente, a vida a limpo” (ABREU, 2014c, p. 103), evitando-se as memórias indesejáveis. Ele chega à seguinte conclusão: “Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era. Virei de bruços, nu.” (ABREU, 2014c, p. 103)

Finalmente, na quarta-feira, o repórter, de forma firme, consegue agendar uma entrevista com Márcia a partir de Patrícia, amiga fiel. No mesmo dia, no entanto, há a repercussão de sua crônica sobre o paradeiro de Dulce Veiga, recebendo respostas extremamente positivas de leitores, incluindo Alberto Veiga, ex-marido e pai de Márcia, e de Rafic, dono do jornal, que exige uma reunião com o repórter. Devido à coincidência de publicação, inicialmente, quando Márcia vê o jornalista no local de ensaio, recusa a entrevista e diz que não participaria da “necrofilia baixo-astral” (ABREU, 2014c, p. 130) por trás da busca por Dulce Veiga, indicando uma suposição da filha em relação à morte da mãe. No entanto, ela cede por influência de Patrícia.

O acordo era de não comentar nada sobre Dulce Veiga, apesar da ideia aparecer fixa na mente do personagem. No entanto, a entrevista traz informações sobre a vida pregressa da jovem cantora, o tempo em que ela viveu em Londres, Ícaro – seu ex-namorado –, o uso de substâncias como a heroína, a clínica de reabilitação e a questão da música em sua vida.

Márcia se mostra um pouco mais aberta, até mesmo falando sobre um ex-namorado falecido. Porém, a cantora se fecha novamente quando o narrador pergunta a ela sobre Saul. O nome dele, uma vaga memória para o protagonista, causa reação em Márcia, fingindo desconhecimento e acabando a entrevista no mesmo momento.

O repórter, em sua investigação, começa a ter algumas peças do quebra-cabeça em suas mãos, sem saber como encaixá-las. Nomes novos e antigos se misturam, fantasmas do passado, para além de Dulce Veiga, surgem: Saul, quem é Saul? Márcia afirma não conhecê-lo, no entanto, muda de postura justamente quando o menciona. Também há, no passado de Márcia, uma mácula: Ícaro, mais um sintoma silencioso de que algo não está correto.

Já a reunião com Rafic, o dono do jornal, se dá em decorrência do sucesso da crônica, e o chefe dá ao protagonista passe livre para continuar as buscas, o que for necessário para encontrar-se com Dulce Veiga. Em alguma foto do arquivo de Dulce Veiga, no jornal *Diário da Cidade*, o protagonista lembra-se de ter visto seu chefe junto da banda em algum show, porém estranhamente a foto havia desaparecido quando foi procurar. (ABREU, 2014c, p. 182)

No clima do mistério, outro que se interessou pela história e pela crônica foi Alberto Veiga, ex-marido e pai de Márcia, com quem possui uma relação conturbada. Num golpe de oportunidade, mesmo achando que não haveria de ter qualquer resposta por parte de Veiga, o repórter entra em contato por telefone, na quinta-feira de manhã, para agendar uma entrevista. Ela seria à tarde, no mesmo dia e num teatro, onde Alberto Veiga ensaiava uma montagem de *Beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues.

O repórter chega durante o ensaio que já se encontrava no final. Na peça, o título se refere ao beijo dado por Arandir, o personagem principal, em outro homem que sofreu um acidente no meio da rua e tem, por pedido final, um beijo na boca. Com a repercussão da mídia e uma crise familiar, a peça tem por clímax o ciúme revelado pelo sogro de Arandir e o irremediável amor pelo genro. No entanto, a montagem dirigida por Alberto Veiga tem um final um pouco diferente: Arandir assassinado começa a ter uma relação sexual com o atropelado, enquanto o sogro fica ajoelhado em relação ao amor desperdiçado, justificado assim por Alberto:



– Mas meu tempo é todo seu. Você conseguiu decodificar o simulacro da *imagérie* na cena final? A cena de amor entre Arandir e Arturo [o atropelado] na verdade acontece apenas na mente erotizada do pobre Aprígio. Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos. O amor que Aprígio sente é impossível, e o amor que acontece entre os outros dois, arquétipo da morte, mera fantasia. Mas o amor verdadeiro, se é que existe, entre homens ou mulheres, onde fica?

Numa gaveta fechada, tive vontade de dizer. Nas costas de um cartão-postal, sob uma ponte do Sena: *mélancolie*.

– Tem mais, tem muito mais. Quando o Marco Antônio vai tirando a roupa, no meio de uma nuvem de gelo seco, entra uma daquelas músicas bem características de *striptease* de boate gay. Donna Summer, algo assim. Pura ilusão, desejo. Desejo louco, perverso, desejo alucinado. Desejo que não se atreve a violar as barreiras do estabelecido. Desejo que não se sacia nunca, a não ser na fantasia solitária ou na própria morte. Essa a essência de Nelson Rodrigues, da sociedade contemporânea, do Brasil e do teatro que eu quero fazer (ABREU, 2014c, p. 187)

Atravessando a “barreira do estabelecido”, Alberto Veiga atualiza o texto de Nelson Rodrigues com imagéticas diretamente ligadas a uma cultura e formação de uma identidade gay do período, principalmente na referência à cantora Donna Summer, cultuada entre os anos 1970 e 1980 pelas músicas lançadas e que eram sucesso entre a comunidade homossexual da época. Apesar da clara cena de erotismo envolvendo os atores da peça – inclusive, um deles, o michê vizinho do protagonista – isso não é do interesse do personagem-narrador que pensa ser um sujeito sério, não homossexual, já que sua atenção está dirigida ao paradeiro de Dulce Veiga. Ao fim e ao cabo, a conversa com Alberto Veiga não rendeu muitas informações: basicamente, o ex-marido da desaparecida apenas trouxe informações de como foi a relação entre os dois e a última noite, quando com o teatro lotado esperando o show que nunca aconteceu, Alberto Veiga encontra um bilhete dizendo que ela estava cansada e só queria desaparecer. Nas entrelinhas, o narrador entendeu que, além de ser casado com Dulce, Alberto vivia um casamento de fachada. Em relação a isso, Dulce Veiga aparentava também viver nessa fantasia, não se limitando em questão de amantes. Alberto pouco informa além de Lilian Lara, atriz de novelas e amiga próxima de Dulce Veiga, um possível novo fio de investigação.

Depois do teatro, o narrador vê o fantasma da cantora novamente, dessa vez encarnada numa moradora de rua. O roteiro segue o mesmo: ela aparece, ele o reconhece e passa a persegui-la até que a aparição some de repente. Dessa vez, cai de um viaduto e, quando os carros somem, o protagonista não vê nenhum corpo.

Sem alternativas, o narrador se encontra jogando búzios com a sua vizinha Jandira. Em meio a ceticismo e curiosidade, tentando desvendar o que as falas da vizinha significavam, o protagonista se encontra com a seguinte premonição: “– Quando três fios brancos crescerem no seu peito, meu filho, Oxaguiã anuncia e traz a paz.” (ABREU, 2014c, p. 202)



Solitário, depois de pensar em pessoas para fazer companhia, antigos amigos, fantasmas do passado, até mesmo uma prostituta para passar o tempo, Patrícia, a amiga próxima de Márcia, entra em contato com o repórter para relatar que a vocalista da banda *Vaginas dentatas* havia sumido, desaparecido, tal qual sua mãe, horas antes do show, e sem nenhum sinal. Patrícia, soube depois o protagonista, também nutria sentimentos fortes pela filha de Dulce Veiga, não apenas os de amizade. Nesse momento, o narrador chega a uma conclusão: Patrícia sabe mais do que diz. Pede então para que ela, se confia nele, conte tudo. A mulher, desesperada com o futuro de Márcia, decide confessar: “– Certo.” (ABREU, 2014c, p. 210).

O clímax da busca por Dulce Veiga, junto com a questão de sua filha Márcia, se dá quando Patrícia leva o narrador à casa suposta como paradeiro da vocalista da banda *Vaginas dentatas*, abrindo a porta para uma surpresa, novamente uma esperança de reencontro com a diva desaparecida, que dá o nome e o mote à trama. Ao abrir a porta, silenciosamente, o protagonista dá de cara com uma poltrona verde de veludo, a mesma de anos antes quando havia entrevistado pela primeira vez Dulce Veiga. A cena era de Márcia manuseando uma seringa e injetando um líquido na veia saltada de uma mulher loira que estava sentada, de costas. Antes do líquido, debatia-se; depois, acalma-se. O repórter, prestes a adentrar no quarto, é interrompido por Patrícia, que o faz olhar nas paredes e reparar nas reportagens de 30 a 20 anos atrás coladas e que faziam referência a Dulce Veiga. Márcia leva um susto quando finalmente percebe a presença dos dois indivíduos: “Antes que ela pudesse gritar ou fazer qualquer gesto, entrei no quarto. Pisando nos cacos da seringa, dei a volta na poltrona para ver de frente o rosto daquela mulher. (ABREU, 2014c, p. 220)”

Finalmente, o protagonista lembra-se da segunda vez que viu Dulce Veiga, e a última, que nunca chegou a vê-la diretamente, olhá-la no rosto. Como com Márcia, Dulce estava sentada na poltrona e havia outra pessoa, um homem grande que colocava roupas numa mala e olhava para os lados preocupado, com medo. Dulce Veiga quase não se mexeu, estava com uma seringa vazia e um filete de sangue no braço, ela pediu alto para que Saul cuidasse da menina, o mesmo personagem que empurrava o protagonista falando que ele precisava ir embora. Ao deixá-lo na porta, com olhos de urgência e pânico, passava a mão no rosto do narrador e repetia para que ele fosse, chegando cada vez mais perto dele e dando-lhe um beijo. O último beijo precede o momento que o narrador se encontra no elevador, desnorteado, sendo abordado na saída por um agente do DOPS, que pergunta o paradeiro do “terrorista”, o guerrilheiro que morava com Dulce Veiga. A memória que estava reprimida na cabeça do protagonista era, na verdade, a confissão de uma culpa, da entrega e do medo do que a verdade que o narrador contou aos oficiais causou.

Alguns marcos temporais da narrativa foram mencionados, mas a presença do DOPS como um elemento traumático aos personagens pode ser um interessante fio de análise ao romance. Os DOPS foram criados nos estados e eram vinculados às Secretarias de Segurança Pública durante a década de 1920, especialmente em função das sucessivas greves, sendo que a mais lembrada pela historiografia é a de 1917, e sua utilização foi mais proeminente durante o Estado Novo, entre os anos de 1937 e 1945 (SODRÉ, 2016, p. 84-85).

Essas instituições seriam também utilizadas durante o período da Ditadura Militar no Brasil, uma das épocas retratadas em *Onde andará Dulce Veiga?*, porém com algumas alterações:

Os Dops foram amplamente aproveitados pelo sistema repressivo, mas, por seu caráter policial e por sua jurisdição restrita, teriam um papel auxiliar na máquina repressiva. Combater na guerra interna seria atribuição dos militares, em especial do Exército. Portanto, era necessário, do ponto de vista dos artífices da ditadura, criar novos órgãos, diretamente controlados pela Presidência da República e cujo raio de ação extrapolasse o âmbito estadual. (JOFFILY, 2014)

Por exemplo, o Sistema Nacional de Informações (SNI) foi criado logo cedo, em 1964, após o golpe que depôs João Goulart e inaugurou o período militar no Brasil. Porém, somente no final da década, após 1968 e a crescente manifestação popular contra o regime, que o governo militar encontrou justificativas para a criação de estruturas típicas de governos ditatoriais, com órgãos de censura visando às atividades artísticas ou culturais, propaganda política e própria polícia política (FICO, 2001, p. 75). A estruturação do sistema repressivo contava então com órgãos de informação e os de segurança, em que um era responsável pela produção de relatórios e análise, enquanto os interrogatórios e as ações de combate ficariam a cargo do DOPS (FICO, 2001, p. 118).

A ficção de Caio Fernando Abreu usa elementos do real para elaborar também uma crítica à Ditadura Militar e seu sistema de repressão, algo que pode ser sintetizado na figura de Saul. Após a tortura presumida sofrida pelo personagem e a ausência de Dulce Veiga, o ex-amante da cantora vive uma relação com a imagem de Dulce Veiga semelhante à relação do principal antagonista de *Psicose* (1960), em que o assassino se veste com as roupas da mãe falecida:

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de saltos altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais ao que Dulce Veiga costumava usar – aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais

semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim.  
Em voz baixa, chamei seu nome:  
– Saul. (ABREU, 2014c, p. 225)

Saul é o resultado do trauma, uma categoria abordada no segundo capítulo em relação aos personagens *Os dragões não conhecem o paraíso* e o silêncio em função da aids, principalmente o protagonista de “Linda, uma história horrível”. Aqui, no entanto, o trauma é uma relação direta com um regime autoritário, uma categoria extensamente trabalhada dentro da historiografia de relatos provenientes de situações limites.

Segundo LaCapra, além do lapso ou ruptura da memória, trabalhado no capítulo anterior, o evento traumático interrompe a continuidade com o passado, colocando a própria identidade em questão (LACAPRA, 2009, p. 21-22). O caso de Saul é uma retratação de um personagem afetado pelo trauma do regime autoritário que se perde na temporalidade, revivendo Dulce Veiga a partir da sua própria identidade. A própria experiência é afetada pelo evento traumático, que gera uma brecha ou um eco nela: assim, a memória traumática é experienciada a partir de formas, tipos, arquétipos e/ou estereótipos que são elaborados durante a vida (LACAPRA, 2009, p. 35).

No entanto, regimes repressivos possuem também um aspecto de trauma social, exemplificado pelo personagem-narrador: a culpa é carregada pelos sobreviventes. Se o personagem de Saul tem uma identidade conturbada devido às consequências reais do trauma da tortura, o narrador enfrenta também sua dificuldade em rememorar os acontecimentos daquele dia, e é só quando olha nos olhos de Saul que a memória da segunda entrevista com Dulce Veiga aparece na narrativa. Antes, o personagem apresentou algumas formas como lidou com o acontecimento traumático, largando tudo, viajando pelo mundo. Agora, entendemos o motivo dessa memória ter ficado tanto tempo escondida. Saul é o registro de um acontecimento limite da experiência ditatorial:

Os algozes sempre procuram apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho dos sobreviventes em mais de um sentido.  
Em primeiro lugar porque o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer, constitui sua origem negativa. A indizibilidade do testemunho ganha com este aspecto um peso inaudito (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75)

A catarse do momento acontece também com Márcia que, apesar de conturbada e de xingar Patrícia pela presença do repórter naquele momento, logo acalma-se. Decide então conversar também com o narrador, porém isso aconteceria no próximo dia, no Hiroshima, lugar

onde realizaria o show. A quinta-feira acaba, então, com o protagonista remoendo a memória de Dulce Veiga e, principalmente, de Saul. E o beijo recebido por ele, quando foi expulso do apartamento antes dos agentes do DOPS chegarem.

Até então, a análise de *Onde andará Dulce Veiga?* se concentrou na trama principal, entendendo assim a busca do protagonista-narrador pela personagem desaparecida e a relação entre os dois. O olhar para o espelho do trauma, Saul, vítima direta da tortura e da repressão da Ditadura Militar, revela a incapacidade do repórter sem nome em lidar com o seu passado.

Além disso, o espelho da culpa do personagem-narrador, aquele que denunciou Saul ao DOPS, de maneira quase involuntária, é Pedro. Intencionalmente, pouco se falou desse personagem, no entanto, esse homem, uma espécie de ex-namorado, tem um papel importante na narrativa, pois revela uma segunda trama, algo além da busca por Dulce Veiga, que aparece apenas em detalhes sutis.

#### 4.1.2. Os vestígios da memória de Pedro

A sexualidade do protagonista é um ponto importante. Frequentemente durante esta dissertação, o tema foi tratado de modo tangencial, afinal, a própria aids é ligada diretamente às questões de sexualidade durante a década de 1980, inclusive reproduzindo uma construção da homossexualidade associada à doença desde o século XIX (BESSA, 1997a, p. 53). Algo evidenciado por Michel Foucault em *História da sexualidade* sobre a criação da homossexualidade associada à perversão, ao anti-natural.

Durante a busca por Dulce Veiga, o protagonista se vê, diversas vezes, repensando sua relação com Pedro. Este personagem é conhecido pela sua ausência, apenas temos um pequeno contato com ele numa passagem de quando os dois se conheceram. Mas Dulce Veiga não é o único personagem sem o paradeiro conhecido: Pedro teria ido embora da vida do personagem-narrador pelo menos oito meses antes do início da trama. Coincidentemente é o período também de depressão pelo qual o protagonista passou, antes de ser contratado pelo *Diário da cidade*.

A ausência de Pedro é o outro mistério da narrativa. O próprio protagonista não se considera homossexual, inclusive no momento do ensaio da adaptação de *Beijo no asfalto* por Alberto Veiga, ele pensa sobre isso. O narrador demonstra atração por mulheres, tem relações com uma prostituta, mas beija Filemon, sentindo-se inexplicavelmente atraído por ele e Pedro. Pedro foi uma relação duradoura, que começa de forma poética e termina de maneira traumática. A partir daí, os sintomas da ausência também impõem uma depressão opressiva em relação ao personagem-narrador.

A primeira marca já está dada desde o começo da trama. E é feito assim como em “Linda, uma história horrível” apresentando uma certa unidade temática na maneira como Caio Fernando tratou a aids em seus escritos. Em *Histórias positivas*, Marcelo Secron Bessa explica, ao falar de “Linda, uma história horrível, que:

Apesar de o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu, apresentar outros contos que abordam a AIDS, o conto introdutório “Linda, uma história horrível” é onde a doença aparece de forma mais explícita. Isso não significa, entretanto, que haja a presença do nome. Como se sabe, é um recurso do escritor utilizar a elipse, sendo a AIDS subentendida facilmente ou não. No caso deste conto, há ainda algo mais que a elipse; a doença é entendida paulatinamente pelo leitor com as poucas e crescentes pistas sugeridas pelo texto. (BESSA, 1997a, p.101-102)

De forma semelhante, a aids é apresentada paulatinamente em *Onde andaré Dulce Veiga?*, compondo a narrativa desde o começo, sendo um instrumento de preocupação do personagem-narrador:

Embora a miopia ficasse cada vez mais aguda e os joelhos tremendo 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.  
Já chega, disse para mim mesmo, parado nu no meio da penumbra gosmenta do meio-dia. Pense nesse milagre, homem (ABREU, 2014c, p. 18)

A velhice se mistura aos efeitos da aids. Assim, a possibilidade da doença é apresentada, emulando o próprio movimento que o personagem-principal de “Linda, uma história horrível” faz diante do espelho: o toque no pescoço. No caso de *Onde andaré Dulce Veiga?*, o toque é incidental e evitado, indicando uma possibilidade, não a explicação sobre qual flagelo infligiu o homem que, de súbito e mais velho, retornou à casa da mãe para lhe confidenciar algo.

A memória de Pedro não está só em sua cabeça, não só o assombra psicologicamente na forma de saudade. Frequentemente, na narrativa, os vestígios do motivo do desaparecimento do ex-namorado do protagonista aparecem, dando uma pequena dica, um spoiler do clímax da relação do personagem-narrador com o seu passado amoroso. A dificuldade em superar está também no receio em enfrentar o passado, apesar dele insistir em se manifestar na forma de sintomas, como outros trechos indicam.

O espaço físico, que dava indícios no conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) também aparece durante *Dulce Veiga*, com o personagem ora enxergando na cidade de São Paulo todos os vírus, ora observando o lugar em que morava com a seguinte descrição:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. 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 questão de meses. Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento, enquanto passava a mão pela placa de *en conserto* pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado. (ABREU, 2014c, p. 57)

A própria comparação do prédio com um cão sarnento aparece no trecho, sendo este o final de “Linda, uma história horrível”. O prédio serve como dupla metáfora: à situação da cidade, às dificuldades que enfrentam sujeitos numa realidade urbana e de crescimento desordenado, assim como de uma descrição, feita pelo narrador, de como o prédio indicaria o estado de saúde do personagem principal.

Não é uma coincidência a descrição terminal do prédio: a relação dos sintomas estava presente na cabeça do personagem, principalmente depois de tentar evitar a chuva que tomou após perseguir o fantasma de Dulce pela primeira vez, temendo estar resfriado, temendo novamente a febre e a busca incessante por seu passado no pescoço:

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, nas virilhas. (ABREU, 2014c, p. 50)

Mas agora o narrador tinha um propósito: se reencontrar com Dulce Veiga e, portanto, seu passado. É um passo para se enxergar, entender o que estava acontecendo e superar a fase de depressão que estava por viver. A busca por Dulce é uma maneira do protagonista de lidar com um passado traumático que estava enterrado e outro passado, este recente, que só se mostrava na superfície.

Começou o dia tocando seu pescoço, mas, na melancolia pós chuva, o narrador se encontra novamente sozinho, quase retornando ao estado depressivo dos últimos meses, jogado ao sofá. Entre os pensamentos, “em meio da gritarias dos travestis lá embaixo” (ABREU, 2014c, p. 65), comendo um bolo feito pela vizinha, lembrando-se dos seios de Márcia que se confundiam aos seios musculosos do vizinho argentino que trabalhava como michê, ele termina o dia tocando novamente em seu pescoço, encontrando os sinais malditos, inaparentes e que rolavam sob as pontas dos dedos. Por isso, lembra-se outra vez de Pedro.

A narrativa, em seguida, é uma espécie de *flashback* do momento que os dois se conheceram: num vagão de metrô em São Paulo decidindo pela parada da Liberdade ou do Paraíso, uma forma poética de Caio Fernando Abreu construir o começo de um relacionamento. Após o término, o desfecho de Pedro fica em suspenso: não sabemos se o ex-namorado está

vivo, morto, desaparecido e nem mesmo a razão de seu sumiço. Aos poucos, assim como Dulce Veiga, o fantasma de Pedro vai sendo desvendado.

Durante a primeira análise, do enredo da busca por Dulce, algumas outras menções sutis – os sintomas na narrativa – aparecem com frequência. Além da relação do narrador com Pedro, existe também a relação de Márcia que, durante a entrevista dada, menciona a existência de Ícaro, que teria morrido de *overdose* (uma resposta que Márcia deu à pergunta do narrador). Durante a entrevista, a personagem fala de sua vida pregressa, e o repórter descreve como ela não devia fumar tanto, para preservar “tanto sol pela garganta” e, ao lembrar da voz dela, editava o título da entrevista “como anjo-contaminado-do-apocalipse-pirado-dentro-de-todos-nós” (ABREU, 2014c, p. 137)

A construção da narrativa, com menções indiretas, elipses do nome da doença, que em “Linda, uma história horrível” formam a cena final em que se identifica qual o problema que o personagem-principal enfrenta, em *Onde andaré Dulce Veiga?* culmina com Márcia pronunciando a doença pela primeira e única vez no romance. É nesse clímax, em que a personagem filha de Dulce Veiga revela a sua relação com Saul, que o personagem-principal também enfrenta a realidade da ausência de Pedro.

#### 4.1.3. O olhar para si: o encontro com Dulce

Em entrevista a Bessa, Caio Fernando Abreu menciona que o fim do romance é quando o personagem resolve olhar de frente a vida (BESSA, 1997b, p. 10). Por isso, caminhamos para o clímax da busca por Dulce Veiga depois que o narrador olha para Saul, espelho do trauma vivido, e Marcia resolve, por bem, contar os detalhes do que havia escondido. Assim, um encontro é marcado no bar onde a cantora se apresentaria com a sua banda, local que é descrito da seguinte forma:

O Armagedon propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skinheads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta. (ABREU, 2014c, p. 231)

Replicantes, assim como os andróides de *Blade Runner* (1978), é uma forma, novamente, de Caio Fernando Abreu apresentar críticas às identidades culturais que se formam com base numa modernidade contestadora. Ora, dessa vez, no entanto, as críticas não são



dirigidas a homossexuais – evidenciando uma problemática do autor em relação às múltiplas formações da identidade cultural no período.

O personagem-narrador entra no recinto como um estranho, de branco e com rosas para Márcia, à moda antiga, um próprio outro romântico no presente. Ele esperava pelo derradeiro momento, ainda assombrado pela figura hitchcockiana de Saul. Antes disso, é sequestrado por Filemon, que precisa resolver o ponto solto que foi o beijo que o narrador lhe roubou. Ele o leva ao porão, fazendo com que o repórter se questione qual é o interesse de Filemon sobre esse beijo. A questão da sexualidade aparece novamente como uma problemática, com o narrador afirmando não ser homossexual, porém com cada vez mais exceções: Pedro, o próprio Filemon e, agora depois de se lembrar, o beijo de Judas trocado por Saul.

Antes disso, Márcia Veiga, no palco, toma um violão para si e canta um poema musicado de sua mãe, numa batida de bossa nova. O caos está instaurado no Armagedon. Tanto a plateia quanto a própria banda de Márcia se revoltam com a performance, uma traição ao movimento. A identidade heterossexual do narrador é questionada, assim como Márcia se torna um elemento disruptor das identidades do bar onde tocava, gerando uma reação caricata da plateia.

É a partir disso que Márcia puxa o narrador para o camarim, local que tocava *Material girl* (1984) da cantora Madonna – outro exemplo de ecletismo, frente a uma realidade de um gênero só –, para iniciar o que parecia ser uma conversa extremamente sincera. Não sem antes Filemon revelar o carinho que sentia pelo narrador:

Deixa eu cuidar de você, Filemon sussurrou no meu ouvido. Não respondi. Pelo menos metade da legião de replicantes subia as escadas vaiando, perplexos com a traição heavy-metal. Muito segura, Márcia caminhou sorrindo até a beira do palco, estendeu a mão para mim e chamou:  
– Vem cá, vamos conversar. (ABREU, 2014c, p.241)

Finalmente, o narrador confronta Márcia sobre a mentira. Por que ela havia escondido que não só sabia do paradeiro de Saul como cuidava daquilo que ficou do homem depois da tortura? Ela não fala toda a verdade, pois depois descobrimos que aquele que se vestia de Dulce Veiga era, na verdade, o pai biológico de Márcia. A justificativa está na relação opressiva com seu pai criativo, assim como na loucura de Saul.

Mas o clímax da subtrama da aids está na confissão de outra mentira de Márcia: após o narrador elogiar a versão musicada do poema de sua mãe, a jovem cantora diz ter planos de lançar um álbum apenas com os escritos de Dulce Veiga. Só que não acredita que terá tempo:

–[...] Mamãe deixou alguns poemas, deixou uns diários também. Nunca foram encontrados. Estou colocando música no que restou, talvez um dia faça um disco inteiro só com essas canções. – Sua voz ficou tão baixa que eu quase não ouvi quando disse. – Mas não sei se vai dar tempo.

– Claro que sim, por que não?

– Você não está entendendo. Eu menti outras coisas, também.”

“– E o que foi que você mentiu, Márcia?

Não respondeu. Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até o 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 a 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.

– Em outros lugares também – ela disse. – Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, quase colados nos meus, e perguntou: – Você é homossexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

– Não sei.

Márcia endireitou a cabeça:

– Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que são homossexuais compreendem melhor essas coisas. Eu vi você com Filemon, ele gosta de você.

Sem se mover, ela remexeu na bolsa pendurada na cadeira, apanhou um pacotinho de papel vegetal, virou o conteúdo em cima da mesa. Entre as manchas de queimado de inúmeros cigarros, com uma gilete, começou a esmigalhar os grãos brancos. E disse:

– Ícaro morreu de AIDS. E eu acho que estou doente também. (ABREU, 2014c, p. 244-245)

Pela primeira vez, o protagonista parece enfrentar de frente a questão que vivia escondendo de si próprio. Depois do diálogo, mais uma vez o protagonista se encontra sozinho, na rua Galvão Bueno, no bairro da Liberdade, sob os arcos tradicionais japoneses do lugar, tocando pela última vez seu próprio pescoço, sentindo os gânglios, os caroços, iguais aos de Márcia e, por uma última vez, lembrou-se de Pedro. O desfecho da subtrama é revelado: lembra de quando Pedro desapareceu e deixou apenas um cartão postal com uma imagem da Pont Neuf em Paris, escrito no verso:

*"Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor."*

Mas já matou, pensei naquele dia.

E outra vez agora, embaixo dos arcos vermelhos da Liberdade, como pensara em todos os dias depois daquele dia em que ele desaparecera, e nos meses seguintes, sem me atrever a procurar um médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo interior em busca dos sinais amaldiçoados, suores noturnos, manchas na pele, voltei a pensar – mas já matou.

No entanto, eu continuava vivo. A meus pés, embaixo e em volta do viaduto, a cidade brilhava sob a lua cheia. Senti vontade de estender a cabeça em direção a ela e começar a uivar. (ABREU, 2014c, p. 247)

A relação do personagem-narrador é o espelho da relação que ele estabelece com Saul. No caso de Pedro, este seria o sobrevivente que, assombrado pela culpa, toma a mesma reação de fugir, com medo de enfrentar os problemas. No entanto, a relação com a aids é ambígua, traumática e complexa, em relação às memórias, sendo o próprio Pedro também vítima.

O homicídio culposo de Pedro não é somente em relação à aids. Há nesse trecho também uma ambiguidade. No começo da trama, o narrador se encontrava numa depressão, num estado de quase morte, mesmo ainda em vida. Os sintomas, que já estavam nele, eram apenas parte dessa ausência que ficou. Os sinais amaldiçoados são frutos de uma saudade, do abandono precoce. *Onde andará Dulce Veiga?* é uma dessas milhares de histórias em que um relacionamento foi interrompido, seja pela doença ou pelo óbito de fato, seja pela culpa que ela carrega. E quem ficou se manteve numa penumbra do não-saber nem o paradeiro de quem foi, imaginando-se o fim. Apesar disso, o romance se encaminha para o fim depois do narrador olhar nos olhos de Saul, entender os efeitos do trauma e da ausência, e, assim, olhar de frente para a vida. A única menção direta à aids é o fim do reflexo da narrativa e, assim, também se encaminha para o final do mistério do paradeiro de Dulce Veiga.

Após ter ido atrás de Lilian Lara, atriz e amiga de Dulce Veiga, numa descrição satírica da cidade do Rio de Janeiro que se assemelha ao presente em relação ao caos da segurança pública, o protagonista descobre duas coisas: Márcia é na verdade filha de Saul e Patrícia é filha da atriz. Novamente em São Paulo, o narrador passa a seguir, de forma escondida, Márcia que, para a surpresa do repórter, vai à casa de Rafic. O dono do jornal é outro dos amores perdidos de Dulce Veiga com quem, porém, estabeleceu uma relação abusiva: fisicamente, com agressões, e psicologicamente, dizendo que se utilizaria dos meios materiais que possuía para destruir sua carreira, com a mídia contrária e contratando pessoas para apedrejá-la.

Aproveitando-se da ausência de Márcia, o narrador vai mais uma vez ter um encontro com Saul, lembrando-se, finalmente, de 20 anos atrás quando, numa segunda tentativa de entrevista com Dulce, o homem praticamente o expulsou do apartamento com um beijo e, atordoado, o repórter anunciou o número da unidade que Dulce e Saul estavam para os oficiais do DOPS, o que lhe acarretou a culpa. Apesar da deterioração mental de Saul, ele sabia o paradeiro de Dulce, mas para indicar isso, pediu ao personagem-narrador que lhe desse um beijo, ao estilo de *Beijo no asfalto*:

Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se faria sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei eternamente eu. (ABREU, 2014c, p. 273)

Bessa aponta também a relação deste trecho com a própria questão da aids no período. Principalmente, pelos efeitos devastadores no corpo da doença:

Geralmente as representações de pessoas com AIDS mais parecem cópias semivivas e macilentas de *O pensador* de Rodin. Ao contrário da escultura, no entanto, a pose dos doentes indica submissão, invalidez, dor e sofrimento. Longe de serem ultrapassadas, essas imagens *ainda* persistem na mídia. (BESSA, 1997a, p. 120-121)

Encarar Saul como um reflexo do personagem também é uma forma do protagonista lidar com a sua possível doença. As imagens que foram cimentadas na época sobre sujeitos vítimas da aids foram responsáveis pela necessidade de posicionamento, inicialmente de homossexuais, depois de grupos de solidariedade às vítimas. À época, também em *Dulce Veiga*, os sintomas eram recursos narrativos: o de contar histórias sobre as doenças, até mesmo antes de Caio ser afetado diretamente pela mesma, sem citar seu nome, ou construir um mistério relacionado à saúde dos personagens de seu livro. Hoje, talvez, podemos dizer que essa imagem está sendo superada ao se falar sobre o hiv e sobre a aids, muito em função da eficácia das medicações e dos avanços científicos. Até a data da escrita dessa dissertação, por exemplo, testes clínicos de uma vacina anti-hiv estavam sendo realizados, inclusive na capital do Paraná.

Após o beijo, Saul induz que o narrador procurasse dentro da poltrona verde, encontrando assim um dos diários perdidos de Dulce Veiga, as confissões sobre a questão com Rafic, a relação com Saul e sua militância, a vontade de ir para fora, longe dali, de toda aquela situação, em meio a relacionamentos abusivos, relacionamentos impossíveis, relacionamentos que terminam na total loucura que um estado repressivo aplica a um sujeito. “Onde estará Dulce Veiga?” é uma pergunta que finalmente tem sua resposta: Estrela do Norte, município no interior de Goiás. E é para lá que o narrador vai, finalmente ao encontro de seu passado, ter a conversa com o fantasma que o assombra desde então.

O narrador encontra uma Dulce Veiga em paz, conhecida pela população que a protege caso um curioso chegue e passe a importuná-la por conta de seu passado. Isso inclusive é pouco mencionado: Dulce oferece ao narrador algumas reflexões contemporâneas, o uso de Santo Daime e a única pergunta que o protagonista faz à cantora desaparecida é se ela desejava voltar. Ela se considerava feliz, o passado não é um fardo, já que estava bem por poder cantar e viver naquele lugar. Numa das viagens induzidas pelo uso ritualístico do Daime, há o seguinte diálogo:

– São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração gostar mais, e persiga até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (ABREU, 2014c, p. 294)

O romance termina com o repórter voltando à sua vida, agora com outro propósito: afundou um fantasma de seu passado, sabia onde estava Dulce Veiga e o que a motivou e motiva a viver num lugar remoto, longe de tudo que conhecia. Estrangeira de si, decidiu ir. O narrador, sempre a fugir, sempre a se movimentar, também se sentia estranho, mas o passado ainda marcava sua vida.

Assim, o olhar de frente coloca todas as outras questões não resolvidas de lado. O passado com o jornal, o emprego, a demanda de Rafic pela busca de Dulce Veiga, sua relação com todo mundo, principalmente Márcia e Pedro. Pedro, inclusive, uma constante: o amor que escapou, aquele que abalou até mesmo a sua sexualidade. Pedro com quem viveu meses de um amor intenso, mas que acabou porque Pedro também se sentia culpado. O passado, mesmo os sintomas físicos de uma possível doença, do amor de Pedro, ficaria para trás por um bom combate, aquele que valeria a pena. Antes de tudo, havia vida:

Pisquei, ofuscado. Ela ergueu o braço direito para o céu, mão fechada, apenas o indicador apontando para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se espatifou no ar da manhã.  
Parecia meu nome.  
Bonito, era meu nome.  
E eu comecei a cantar. (ABREU, 2014c, p. 304-305)

As duas histórias chegam ao fim no romance, mas revelam uma faceta positiva da vida. Apesar dos sintomas da morte, há um tom positivo no fim. Uma homenagem a Cazuzza, um dos filhotes de gato que Dulce Veiga presenteia o narrador. O protagonista, enfim, faz as pazes com o seu passado e entende que ainda há vida. O romance que começa com o personagem principal querendo cantar, termina com ele realizando o seu desejo. Todo o meio, os problemas da vida moderna, se perderam com a possibilidade de vida.

*Onde andar* Dulce Veiga? chega ao fim com a solução de um mistério, sem maiores dramas: Dulce Veiga existia e estava bem, porém reclusa do mundo. E ao narrador, a busca pela cantora sem paradeiro era uma maneira de enfrentar questões que lhe afligiam: o passado e o presente, os traumas e os sintomas de algo que podia lhe tirar a vida. Ou a sobrevida, pois, depois do abandono de Pedro, o personagem principal sentia-se como se tivesse sido morto. Mas, no período com Dulce, o narrador encontrou novamente a vida. Assim, as próximas

histórias, as últimas fontes desta pesquisa, terão por objetivo não pensar só na morte, mas em toda a vida que Caio Fernando Abreu espalhou durante seus últimos anos.

#### 4.2. “A ÚNICA COISA QUE POSSO FAZER É ESCREVER”

Entre as viagens para a Europa, finalmente reconhecido pela sua carreira, após traduções e convites para participar de um programa de bolsas para escrever em francês, alguma coisa aconteceu com Caio. É a essa conclusão que o escritor chega na primeira das três crônicas, nas quais o autor assume publicamente a sua condição de soropositivo: ele precisa escrever. Esses documentos são importantes para entender sobre a construção narrativa que o escritor gaúcho fez da aids, antes e após o seu diagnóstico. Publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 21 de agosto de 1994, a “Primeira carta para além dos muros” é enigmática e começa da seguinte maneira:

Alguna coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. (ABREU, 2014b, p. 124)

Ainda recente, Caio Fernando Abreu escreve sobre o colapso da sua saúde, após o diagnóstico positivo da doença. Ele descreve sua estadia no hospital e as noites difíceis que passou, entre os tubos metálicos e de plástico que se ligam às suas veias e o aparelho, semelhante a uma nave espacial, utilizado para ver sua cabeça – uma máquina de tomografia.

A maior preocupação de Caio, entretanto, é a possibilidade dele escrever. Partindo da relação da escrita com a dor emocional, o escritor gaúcho apresenta a dor física de escrever, resultado dos procedimentos médicos pelos quais passou no período de seu internamento. Por exemplo, em *Autopsicografia* (1942), Fernando Pessoa – citado pelo próprio Caio na crônica – apresenta a dor emocional do poeta, que finge uma dor para conectar-se com o leitor:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

O trecho revela uma capacidade de transmitir a dor que o poeta sente, pois é comum a dificuldade de se colocar em palavras certos sentimentos. É este o papel do escritor: o de dizer aquilo que é difícil de ser dito. No entanto, quando organizado em palavras, a dor transmitida é uma dor diferente, fazendo com que o poeta esteja fingindo. O leitor, com uma dor completamente distinta, identifica-se, sentindo-se bem, pois o principal é a conversa das emoções.

A relação da “Primeira carta para além dos muros” (ABREU, 2014b, p. 124) com o poema se dá na dor, pois a superação de Caio Fernando Abreu é tanto em relação à dor física quanto à emocional. Para escrever sobre o que aconteceu, ele precisa superar o momento que descobriu ser portador da doença pela qual se interessou desde os primeiros anos, mas também se apavorou, teve medo, receio, questionou e escreveu sobre ela. Caio também precisa, ainda, superar a dor física pela qual passava, em meio a tantas intervenções médicas:

Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. (ABREU, 2014b, p. 124)

Após mencionar a dor física, o escritor continua sobre o acontecimento que, ainda perto, é marcado por uma turbidez. A dificuldade de pensar sobre o que ocorreu é também uma possível dor, porém Caio Fernando Abreu precisa superá-la para que, escrevendo, ele mantenha-se vivo. O hospital não é mencionado diretamente, mas ele apresenta uma imagem da instituição de saúde como uma prisão em que, no momento das visitas, após vencer as dores, ele consegue escrever alguma coisa para contrabandear para além dos muros.

A “Segunda carta para além dos muros” (ABREU, 2014b, p. 129) publicada no mesmo jornal no dia 4 de setembro continua com suas metáforas, agora dentro de uma cosmogonia cristã, dando o tom do texto: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos” (ABREU, 2014b, p. 129). Anjos foram todos aqueles que ajudaram Caio na sua recuperação no hospital, assim como amigos próximos que o visitavam, além dos anjos eletrônicos da noite – cantores famosos cujas vozes vinham pelas ondas do rádio e que o auxiliaram nessa fase:

Noite alta, meio farto das asas ruflando, liras, rendas e clarins, despenco no sono plástico dos tubos enfiados em meu peito. E ainda assim eles insistem, chegados desse Outro Lado de Todas as Coisas. Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyril Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja



contra Peter Greenaway, apoiado por Nelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (ABREU, 2014b, p. 128-129)

A segunda carta, ainda sem mencionar diretamente a causa da hospitalização de Caio, dá mais indícios sobre a doença que o acometeu. No trecho acima, os anjos citados são ou de pessoas notórias na sua área de atuação, ou de amigos do escritor, que padeceram em razão da aids. Ainda repleta de imagens, seguindo uma estética narrativa do autor nos contos, novelas e escritos narrados, Caio Fernando Abreu se utiliza de outro aspecto da construção social da aids.

Inicialmente, o movimento homossexual teria tentado ao máximo desvincilhar-se da relação estabelecida entre aids e homossexualidade. Posteriormente essa estratégia se modificou:

Mais ainda, não desvincular a AIDS da comunidade gay leva a discutir práticas da representação e, principalmente, a questão da visibilidade. [...] Antes da AIDS, homossexualismo, identidade e comunidades *gays* pouquíssimas vezes tiveram espaço na mídia, salvo em representações estereotipadas. Somente após o surgimento da AIDS, uma visibilidade começou a existir, porém completamente sem controle. (BESSA, 1997a, p. 39)

Além de sujeitos vitimados pela aids, muitos deles foram de grande interesse midiático. Cazuza assumiu publicamente a doença, antes da malfadada capa da Revista *Veja* que publicou uma entrevista com os dizeres na capa, além de uma imagem do cantor, “uma vítima da aids agoniza em praça pública” (*Veja*, 1989). Primeiro, houve a necessidade de organização para minimizar os danos dentro da comunidade, como trabalhados nos capítulos anteriores, formando organizações sociais. A visibilidade que a aids trouxe às sexualidades discordantes também significou uma possibilidade de ter voz. Ou seja, o discurso sobre a aids construído pela mídia também era um espaço de disputa para que as vítimas, atingidas pela doença, produzissem suas próprias narrativas acerca da soropositividade. Caio Fernando Abreu foi um exemplo disso:

Em nossa análise histórica, a estratégia de enfrentamento e compreensão da doença constitui um meio de questionar estigmas, elaborar significados, interferir na representação social da Aids. Todavia, não podemos perder de vista o quanto as palavras foram também um jeito de lutar pela vida e acreditar na continuidade dela. (VIANNA, 2014, p. 34-35)

A “Última carta para além dos muros” (ABREU, 2014b, p. 131) de 18 de setembro de 1994 é uma ruptura mais direta com o estilo das outras. A mais direta das três crônicas, é nela

que o escritor, em 1994, assume sua soropositividade. Ele começa já indicando que havia voltado para Porto Alegre, de novo à casa de sua família. Muito diferente da sua ficção, Caio Fernando Abreu foi extremamente aberto sobre sua condição, assim como a relação dele com os pais era muito diferente, comparada a do protagonista de “Linda, uma história horrível” com sua mãe. A aceitação veio em forma de apoio, com visita de familiares, principalmente da irmã, durante a temporada que passou no hospital.

Na crônica, a ruptura com as outras cartas é a intenção indicada pelo autor desde o início. O escritor, portanto, depois de retratar com imagens seu período de recuperação no hospital, decide por assumir estar com aids, com todas as letras:

Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior, escrevo te agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo. (ABREU, 2014b, p. 131)

A construção discursiva da aids retorna aqui, agora pela perspectiva de alguém afetado pela doença. Os termos culpa, vergonha ou medo são algumas das reações de sujeitos que se descobrem soropositivos, tal como a relação culposa do ex-namorado do personagem principal de *Onde andará Dulce Veiga?*, por exemplo, assim como o desespero do filho que retorna à casa da mãe em “Linda, uma história horrível”: o misto de medo e vergonha na relação parental, como outro exemplo. Em *Aids e suas metáforas*, Susan Sontag apresenta a culpabilidade da vítima no caso da aids, em função da forma como o vírus HIV é transmitido:

A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é culpada, é mais censurada que a de outras [doenças sexualmente transmissíveis] – particularmente porque a aids é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual. [...] Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à aids, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada “prática” sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade. (SONTAG, 2007, posição 1324-1331)

Com alguns detalhes sobre sua estadia no hospital, Caio Fernando Abreu estabelece a continuidade com as outras duas cartas. Primeiro, discorre sobre a corrente de amor e energia, ao ponto das duas coisas brotarem nele como algo só e único. Não à toa, há menção a nomes – os anjos de Caio – como na “Segunda carta”. Segundo, o escritor é direto sobre a questão da dor: não imaginava que o corpo poderia ser tão frágil e sentir tanta dor. A crônica, que tem por objetivo emular uma missiva, tem um destinatário: o leitor. Dele, Caio Fernando Abreu espera

compreensão, num momento onde é comum apenas se apontar o dedo, em função de todas as narrativas ligadas à aids:

Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende. Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuzza: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde.” Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do Tempo e creme chantilly às vezes e confetes de algum Carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. (ABREU, 2014b, p. 131-132)

Caio Fernando Abreu após vivenciar o trauma do hospital e a descoberta de sua soropositividade exibe uma postura um pouco diferente da esperada. O medo da morte, tão ligado à questão da aids, assim como do câncer, como reitera Susan Sontag, é uma não-questão para o escritor. Cazuzza novamente é citado, agora de duas maneiras. A primeira é em função da associação entre aids e “gente maldita”, sendo aqui um espaço para o autor, direcionado ao leitor, tomar as rédeas da narrativa sobre a doença. A outra é como afirma a importância da vida e de descobrir o rosto dela, pouco a pouco, numa mistura do horrível e do belo. Cazuzza viu a cara da morte e ela estava viva, frase que seria retomada por Caio Fernando Abreu em entrevista a Bessa (1997b, p. 10).

As crônicas servem tanto para contextualizar as experiências vivenciadas pelo escritor gaúcho quanto para entender a sua relação agora como portador da doença. Na “Última carta para além dos muros”, Caio sinaliza mudanças em sua subjetividade, nele próprio, principalmente na sua relação com a vida. Entretanto, ele era o mesmo e, durante os quase dois anos que viveu em Porto Alegre, a escrita foi um dos hábitos da sua vida antiga que manteve, assim como o de viajar. Pois o diagnóstico não foi o seu fim.

#### 4.3. A VIDA “DEPOIS DE AGOSTO”

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão (ABREU, 2010, p. 224)

*Ovelhas negras* foi uma tentativa de evitar uma releitura póstuma de seus escritos, algo que Caio Fernando Abreu tinha medo em relação às suas ficções, caso houvesse publicações de contos inéditos inacabados e que não passariam pelo crivo do autor (CALLEGARI, 2008, p.

177), tendo inclusive se desfeito de alguns textos em vida. A coletânea que traz contos de diversas fases da vida do escritor, inclusive a história feita durante a escola e que fez sucesso entre os colegas, também apresenta um conto inédito, escrito logo após a volta para Porto Alegre, depois da confirmação da doença. Em todos os outros contos, Caio realiza comentários sobre o processo da escrita e o contexto que ela ocorreu, o que não faz com “Depois de agosto”. E, inclusive, destaca que talvez seja um tanto cifrada. A aids não é mencionada. O conto é separado em subtítulos, que dão um pouco de cinematografia às cenas da história.

O primeiro subtítulo é “Lázaro”. Esse não é o nome do protagonista, pois nunca é nomeado, mas uma referência ao personagem bíblico, trazido de volta à vida por Jesus depois de quatro dias sepultado, segundo o livro cristão. A epígrafe do conto, inclusive, é um trecho do livro Deuteronômio, capítulo II, versículo 7<sup>32</sup>. A religião também está presente na menção às divindades iorubás, como Iemanjá e Iansã, uma mistura de credos muito ligada à visão de mundo de Caio Fernando Abreu.

O próprio subtítulo já é uma metáfora para o personagem principal, pois o conto se inicia com ele sendo carregado para o hospital, segurado por um amigo e uma amiga, um de cada lado:

Vamos comer sushi num japonês que você gosta, disse a moça do lado esquerdo. E ele riu. Depois vamos ao cinema ver o Tom Hanks que você adora, disse o rapaz do lado direito. E ele tornou a rir. Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, embora os três e todos os outros que já sabiam ou viriam a saber, pois ele tinha o orgulho de nada esconder, tentassem suaves disfarçar, todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca-mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa é a única que jamais confessaria. (ABREU, 2010, p. 225)

Caio Fernando Abreu definia *Ovelhas negras* como uma autobiografia ficcional (BESSA, 1997b, p. 8). O conceito de autoficção, ao pensar “Depois de agosto”, talvez dê conta da perspectiva do autor – mesmo que ele não seja um aspecto limitante da interpretação. Isso, pois, os acontecimentos se aproximam muito da realidade de Caio Fernando Abreu: internado no Emílio Ribas, ele volta para Porto Alegre e decide viajar. Porém, a experiência sendo revestida da ficção cria algo além, a diferença entre o que aconteceu e o que é real modulado por Caio.

Alguns elementos da experiência de Caio estão no texto: além do próprio hospital onde o personagem é internado – sabe-se que também é o Emílio Ribas pela menção à Avenida em

frente ao estabelecimento, referência no tratamento à aids no Brasil desde a época até hoje – é Tom Hanks, famoso ator, que na época havia ganhado o *Oscar* pelo seu papel em *Filadélfia* (1993). O filme trata justamente de um advogado que entra na Justiça para continuar atuando mesmo após ser diagnosticado com a aids.

O trecho, entretanto, não trata do momento que Caio Fernando Abreu foi levado ao hospital. “Depois de agosto” inicia-se com um personagem que encara a perspectiva do fim próximo. A falta de tempo, mencionada pelo narrador, era em razão da fragilidade da vida, exposta com o diagnóstico positivo do protagonista. E a sua maior preocupação é de que não haveria tempo mais para nada, sobretudo para o amor, desejo inconfesso do personagem. Assim como o bíblico Lázaro, aquele seria um renascimento.

Causa-lhe a surpresa o passar do tempo, apesar de tudo. O que parecia ser o fim quando foi carregado pelos amigos, transformou-se na passagem das estações. As manhãs deixaram de ser de agosto, passaram a ser de outubro, novembro etc até a chegada de janeiro e o forte calor. Nesse ínterim, o personagem intercalou entre momentos de saudade da sua vida pregressa, lamentando o fim dela, sob os efeitos dos remédios ou da aids, quando não dos dois, até que o tratamento – este próprio também indica a passagem do tempo – o faz forte, fazendo com que o personagem saia do hospital. Após a alta, voltou para a cidade do sul, saindo de São Paulo onde, possivelmente, morava. Por se sentir forte, justificou-se a si mesmo o desejo de poder viajar de novo:

E decidi: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário, decidi ousado: vou viajar. (ABREU, 2010, p. 226)

E realizou esse desejo, foi a uma cidade com praia, que descobrimos ser Rio de Janeiro pelas referências de locais citados durante a narrativa, tais quais o bairro de Botafogo e a praia de Ipanema. Porém, a perspectiva da falta de tempo continuava a assombrar o protagonista, que sempre afirmava ser tarde demais. O questionamento sobre a linearidade do tempo é importante na narrativa e a partir disso, ele reflete: se é tarde demais, quando seria o momento exato? Antes disso, seria cedo demais? Quem disse que era tarde demais e não cedo demais? A cena ocorre numa praia do Rio de Janeiro enquanto o personagem observava os jogadores de futebol de areia – “inatingíveis” (ABREU, 2010, p. 227) segundo o próprio personagem –, com um cigarro numa mão e com um coco na outra. Entre a paranoia do pensar sobre o tempo, renunciando à sua própria existência corporal, o personagem esforçava-se para se sentir feliz,

pelo menos calmo. Uma calmaria que seria afetada pela “anúnciação” (subtítulo desta seção) do outro. É comum nos textos de Caio Fernando Abreu o outro ter um papel significativo:

Na ficção de Caio Fernando Abreu qualquer leitura, mesmo a mais descontraída e sem finalidade crítica, possibilita a percepção de que na ação de seus personagens não há uma busca metafísica pela origem das coisas e do ser, como poderíamos observar nos personagens de Clarice Lispector, mas uma tentativa de formação do eu no “olhar” do outro” (FORSTER, 2011, p. 69)

Em “Pela noite”, o jogo de sedução entre os dois personagens acaba quando eles descobrem o colo do outro. Em *Onde andará Dulce Veiga?*, o outro é ausência e a narrativa concentra-se na busca por outros: a cantora e o ex-namorado desaparecidos. O ressuscitado de “Depois de agosto”, como se chama, tem por temor a falta de tempo, porque isso significava que o amor é algo que requer tempo e também lhe estaria interdito:

Então chegou o outro.  
Primeiro por telefone, que era amigo-de-um-amigo-que-estava-viajando-e-recomendara-que-olhasse-por-ele. Se precisava de alguma coisa, se estava mesmo bem entre aspas. Tão irritante ser lembrado da própria fragilidade do ventre do janeiro tropical, quase expulso do Paraíso que a duras penas conquistara desde sua temporada particular no Inferno, teve o impulso bruto de ser farpado com o outro. A voz do outro. A invasão do outro. A gentil crueldade do outro, que certamente faria parte do outro Lado. Daquela falange dos Cúmplices Complacentes, vezenquando mais odiosa que os Sórdidos Preconceituosos, entende? (ABREU, 2010, p. 228)

O outro era um invasor nesse mar de calmaria que o protagonista tinha se posto, em que o narrador renunciaria à sua existência. Aqui a importância da construção do sujeito com aids é o enfrentamento da reação daqueles do Outro Lado Daquela falange: os comentários totalmente tórridos e preconceituosos e até mesmo as condutas daqueles mais condescendentes, algo que o personagem põe em pé de igualdade ou de forma pior. Apesar da sua própria inclinação contrária, a voz do outro, pelo contato do telefone, lembrava o protagonista de tempos mais tranquilos, daquela época que ficava sentado junto a uma mesa de bar, bebendo e conversando sobre filmes ou outras banalidades. Tempos em que ainda não havia renunciado a si próprio. Ele aceita o convite, possivelmente com a esperança do outro destruir-lhe a fantasia tropical que criara para lidar com a situação.

Logo se deram bem, compartilharam gostos parecidos, como as fitas no carro que um tinha e o outro se impressionava. Somado a isso, havia o magnetismo, a atração quase inevitável entre os corpos, ansiedade de uma possível reação, que foi desfeita por um beijo:

Um tanto por acaso, assim as mãos tateando possíveis rejeições, depois mais seguras, cobras enleadas, choque de pupilas com duração de *big boom* em um suspiro - e de repente meu santo antônio um beijo de língua morna molhado na boca até o céu e quase a garganta alagados pelos joelhos na chuva tropical de Botafogo. (ABREU, 2010, p. 229)

O beijo disruptivo da fantasia de ausência física causa efeito no protagonista: ele se afasta. Afinal, o beijo havia sido um choque, principalmente porque o amigo de seu amigo deveria saber de tudo, da sua condição, segundo o protagonista, maldita. Mas, mesmo assim, aconteceu:

Mas se o outro, cuernos, se o outro, como todos, sabia perfeitamente sua situação: como se atrevia? por que te atreves, se não podermos ser amigos simplesmente, cantarolou distraído. Piedade, suicídio, sedução, *hot voodoo*, melodrama. 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 de Nova Délhi. Ay! gemeu sedento e andaluz no deserto rosso da cidade do centro. (ABREU, 2010, p. 229)

A surpresa do personagem principal acontece por ele lutar contra os próprios desejos, principalmente por ser considerado algo tão impuro. Os outros o viam como um ser indigno do toque, evitável: como este outro se atreveu a tal gesto, sabendo que, como todos sabiam, que ele estava com a doença e, por isso, estava tão tarde para o amor? Por causa do encontro com o outro e o beijo surpresa, a próxima ação do personagem é fugir para uma cidade mais ao norte.

Até então, o conto apresentava uma semelhança com outros do próprio escritor. Pela temática, o mais notável é “Mel & Girassois” (1988), principalmente pelo jogo de fuga da cidade, do cotidiano, e a possibilidade do encontro com o outro num momento de férias, o amor em lugares inesperados. Na cidade ao norte, para onde o protagonista foge depois do beijo, os lábios do outro ainda lhe causavam reflexões, em especial uma que se aproxima muito da reflexão da protagonista de “Dama da noite” (1988):

Só que quase não conseguia mais olhar para fora. Como antigamente, como quando fazia parte da roda, como quando estava realmente vivo - mas se porra, ainda não morri caralho, quase gritava. E talvez não fosse tarde demais, afinal, pois começou desesperadamente outra vez a ter essa coisa sôfrega: a esperança. (ABREU, 2010, p. 230)

Depois da aids, o personagem principal se ensimesmou, um mecanismo de defesa frente à dificuldade que sua condição expôs. Abdicara de seu corpo e, portanto, do desejo. O beijo introduz o outro na sua vida e o lembra de momentos anteriores, de quando ainda era cedo demais. Assim como a Dama da Noite, o protagonista, depois do diagnóstico, passou a se sentir fora da roda da vida. E, com o outro, com a vida pregressa, junto do desejo, outra coisa sôfrega



veio: a esperança. E em todas as reflexões, o outro. O subtítulo se chama “Soneto”, em razão da música homônima de Nara Leão, sendo citada na narrativa: “por que desceste ao meu porão sombrio, por que me descobriste no abandono, por que não me deixaste adormecido?” (ABREU, 2010, p. 231)

Seguindo a deixa musical, também há uma não mencionada citação da música *Me deixa em paz* (1970) do Clube da Esquina. O outro, elemento de destruição das certezas criadas a partir da soropositividade em relação a si, principalmente sobre a possibilidade do encontro de afeto, teria arruinado essa vida nova que o protagonista cunhou para si. Porém, a esperança e o desejo são partes fundamentais da vida e retornou, “porque não suportava mais todas aquelas coisas por dentro e ainda por cima o quase-amor e a confusão e o medo puro, ele voltou à cidade do centro”. (ABREU, 2010, p. 231)

Ele demorou ainda três dias para retomar contato com o outro, até telefoná-lo. No entanto, não marcou nenhum encontro e os dois se evitaram, inventando subterfúgios para que não se vissem. O contato era mediado por mensagens telefônicas, apesar disso, o medo era razão não-dita para que o encontro não se efetivasse. Adiaram-no na medida do que é considerado educado, até que, na véspera da partida do personagem principal, tornou-se falta de polidez evitar mais. Então, tornaram a se ver:

Feito donzela, tremia ao descer do táxi, mas umas adrenalinhas viris corriam nos músculos e umas endorfinas doidas no cérebro avisavam: voltara, o desejo que tanto latejara antes e tão loucamente que, por causa dele, ficara assim. Nosferatu, desde agosto, aquela espada suspensa, pescoço na guilhotina, um homem-bomba cujo lacre ninguém se atrevia a quebrar (ABREU, 2010, p. 232)

Além da questão do tempo na narrativa, outra temática do conto é a constância do medo. O protagonista, quando é internado, teme, justamente pela possibilidade do fim, de não haver mais tempo depois daquele agosto. Durante a narrativa, ele fecha-se em si, abdicando das questões corporais: autoestima, vontades e desejo. Agora, o medo aparece também próximo ao encontro, o da rejeição, o da esperança que surge próximo a um relacionamento.

E, por isso, com o outro, não parou de falar. Falava para evitar a proximidade do outro. Este, paciente, esperou. E esperou até ter uma deixa, quando a metralhadora de assuntos cessou. Assim, o outro convidou o ressuscitado para sentar-se próximo, ao lado dele, que aceitou. E com a proximidade, revela uma confissão:

– Nosso amigo te contou?  
– O quê?  
O outro pega na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.

- Que eu também.  
Ele não entendia.
- Que eu também – o outro repetiu.  
O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo.
- Você também – disse, branco.
- Sim – o outro disse sim. (ABREU, 2010, p. 233)

Agora, o protagonista descobre que o outro é também uma possibilidade, não uma negativa. E, finalmente, depois de se incomodar tanto com a reação dos outros, tinha alguém para compartilhar suas experiências:

Que o outro quase morrera, antes mesmo dele, num agosto anterior talvez de abril, e desde então pensava que: era tarde demais para a alegria, para a saúde, para a própria vida e, sobretudo, aí, para o amor. Divida-se entre natações, vitaminas, trabalho, sono e punhetas loucas para não enlouquecer de tesão e terror. Os pulmões, falaram, o coração. Retrovírus, Plutão em Sagitário, alcaçuz, zidovudina e Rá! (ABREU, 2010, p. 234)

No compartilhar, os dois se tornam um e, no trecho, parecem se confundir. A ausência de nome do personagem principal é importante, pois, após o diagnóstico, ele teve uma relação conturbada com a sua identidade, aos poucos rejeitando-a. No outro, encontrou-se novamente com aspectos deixados de lado: sentimentos que lhe pareciam proibidos, tal como o amor, entre outras coisas, que tomaram a centralidade na sua vida.

Entre essas coisas, a mensagem cifrada da doença não dita vai sendo decodificada. Apesar de nunca mencionar a aids, ela aparece nos detalhes: desde o momento do hospital, já é possível imaginar sobre o que se trata, a falta de tempo, os sintomas e efeitos dos medicamentos durante o tratamento na instalação médica. No momento do beijo, a reação é super dimensionada, quando o personagem se compara aos leprosos. No trecho acima, de forma ainda mais explícita, menciona-se o retrovírus, família de vírus do qual o hiv faz parte, a zidovudina (AZT), que foi, entre 1987 até 1994, a droga utilizada para o tratamento em pessoas com aids:

Em 1987, a Agência de Alimentos e Drogas dos Estados Unidos (Food and Drug Administration - FDA) aprovou a zidovudina ou azidotimidina (AZT) para uso em pacientes com HIV. Este medicamento foi inicialmente desenvolvido para tratamento do câncer e, após um ensaio clínico randomizado, foi demonstrado que essa droga tinha alguma habilidade em controlar o HIV. Assim, passou a ser utilizado para essa finalidade, sendo considerado como o primeiro ARV [antirretroviral] empregado no tratamento de HIV/AIDS. Nos anos 80 e até meados dos 90, a monoterapia com o AZT seguida da terapia dupla eram as únicas opções de tratamento, porém de alto custo, o que limitava o acesso de muitos portadores. A mobilização de profissionais de saúde, ativistas e sociedade civil em prol da luta contra o HIV/AIDS possibilitou a conquista da redução do preço dos ARVs, a inclusão dos procedimentos para o tratamento na tabela do SUS em 1992 e a produção nacional do AZT em 1993. (NUNES JÚNIOR; CIOSAK, 2018, p. 1104)

Apesar de oferecer benefícios aos soropositivos, a terapia com o AZT ou junto de outro remédio antirretroviral não representou um impacto significativo no combate à doença (RAMOS, 2016, p. 35). Porém, a medicação, a primeira aprovada para um possível tratamento, ficou muito associada à própria aids, apesar de ser uma entre as 21 disponíveis para a terapia anti-hiv hoje. O uso do nome completo do AZT e o da família de vírus da qual o hiv faz parte é uma estratégia narrativa de Caio Fernando Abreu para falar do encontro entre dois soropositivos, portanto.

A possibilidade de amor numa situação como a dos personagens é repetidamente evocada. O protagonista encontra no outro alguém que o motiva a pensar diferente em relação à própria aids e, principalmente, em relação à vida. O estado de morto antecipado, como muito se tratava a questão da aids, é uma discussão possível do conto, um problema caro ao personagem principal de “Depois de agosto”. E, como não poderia deixar de ser, o final do conto é ambíguo sobre o fim da relação entre os dois personagens. O protagonista voltaria para a cidade do sul, enquanto o outro ficaria pela cidade. Mas isso não seria a despedida. Não fizeram planos, não mudaram os seus rumos e o final se mostra extremamente aberto:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por sedex, que ambos eram meio bruxos, meio ciganos, assim meio babalaôs. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. Sequestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe.  
Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois. (ABREU, 2010, p. 235)

A única coisa que combinaram foi dançarem, cada um em seu quarto, sozinhos e juntos, numa noite um bolero, tocado ao mesmo tempo. Caio Fernando Abreu termina o conto com uma certeza de eternidade, mesmo que a vida dos dois pareça estar no fim. A questão da falta de tempo é relativizada. A vida, encontrada no outro, é posta na eternidade com o fim do conto: os amantes não dançaram, estão dançando, vão dançar, toda vez que ler aquela história, as pessoas saberão que eles dançam.

Por isso, com esse final que valoriza a eternidade dos momentos e dos encontros, da abundância do tempo, Caio Fernando Abreu, no dia 25 de fevereiro de 1996, transbordou de vida em seus escritos. Como diria Michel de Certeau, a escrita da história:

Não fala do passado senão para enterrá-lo. [...] Pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam. Mais exatamente, ela recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim que seja marcado o espaço aberto por este passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece. (CERTEAU, 1982, p. 107)

Assim, o conteúdo do que Caio escreveu continua a ser relevante para uma articulação do presente com o passado, num mundo extremamente diferente do deixado pelo autor, mas, de modo semelhante, assolado por uma nova doença: a pandemia de coronavírus.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento da finalização da minha dissertação, o Brasil alcançou o terrível patamar de 550 mil mortes por covid-19. A menos para uma parcela mais ligada a um espectro ideológico de extrema-direita da população brasileira, a resposta do país à pandemia causada pelo coronavírus, em circulação desde o último mês de 2019, tem sido trágica. A utilização de medicamentos que, desde o começo, pouco se mostraram eficazes, para o tratamento como política pública é só um dos exemplos negativos que o país exportou ao mundo. E, na corrida pelas vacinas – produzidas em tempo recorde num contexto de pandemia, devido ao avanço científico e a mobilização de governos, empresas e organizações –, o país também ficou para trás, dobrando a aposta nos medicamentos ineficazes, desconsiderando o novo aumento de casos no final de 2020 e rejeitando, ignorando ou demonizando as substâncias que serviriam de profilaxia e que poderiam ter salvos vidas, caso aplicadas com mais celeridade.

Hoje, apesar de ser o quarto país, em números absolutos, que mais vacina, em relação ao tamanho de sua população, o Brasil ainda está em 67º (PRUDENCIANO, 2021). Grandes, médias e pequenas cidades brasileiras frequentemente suspendem a vacinação por falta de doses e ainda não se alcançou a metade da população imunizada, nem com uma aplicação. Apesar disso, uma conjuntura de fatores que também se relacionam à imunização por vacinas (TEIXEIRA, 2021) tem diminuído os casos de infectados e de óbitos no país, que atingiu patamares criminosos nos dois primeiros trimestres de 2021. Os números ainda são altos, porém, menores, comparados a março e abril – meses com média alta e pico de mais de 4000 mortes em um dia.

E como tanto o literato quanto o historiador – quando os dois não são o mesmo – estão constantemente impactados pela realidade em que vivem, a pandemia declarada em março de 2020 acompanha e acompanhou boa parte da contextualização, análise de fontes e escrita desta dissertação. Não só foi uma trágica companheira, como também influenciou na leitura feita acerca do período da crise da aids, trabalhado por e a partir dos escritos de Caio Fernando Abreu. Talvez o exemplo mais claro dessa presença se dá na análise do conto “Depois de agosto” (1995), escrito e publicado um ano antes da morte de Caio, com uma reflexão poderosa acerca das possibilidades de existência e vida em um momento em que o mundo ainda enfrentava uma doença com números ascendentes e mortais.

Como se defendeu durante todo este trabalho, a escrita tem condicionantes ligados ao contexto, apesar de não ser uma reprodução ou representação direta do presente. A ideia de jogo relacional entre vida e texto e mediado pela imaginação é uma boa possibilidade de se

pensar a escrita de Caio Fernando Abreu e, assim como a do escritor gaúcho, a deste trabalho. Se a obra tem uma localização temporal e geográfica que permite uma maior compreensão da literatura produzida, essa dissertação assume, de vez, o caráter histórico de sua própria produção. Este trabalho foi realizado num momento em que uma pandemia assola a quase totalidade dos países e foi nessa ocasião que repensamos outra, seus significados e as vozes que produziram sob o signo da doença.

Portanto, optou-se por, durante essas considerações finais, apresentar os resultados obtidos com as análises dos contos, novela e romance de Caio Fernando Abreu e as visões confeccionadas acerca da aids pelo escritor em suas narrativas, ressaltando as relações entre os períodos – o da crise da aids, 1980-1996, e o da pandemia de coronavírus, 2020-2021 (uma temporalidade até otimista) –, salientando as possibilidades de aproximações e afastamentos entre os dois momentos, pois apesar de algumas semelhanças pontuais, as duas doenças, ambas virais, são diferentes nas perspectivas biológicas, sociais, culturais e, até mesmo, políticas. Assim como Pierret e Hierzlich descrevem sobre a aids, o coronavírus também coloca em evidência, de maneira brilhante, a articulação do biológico, do político e do social (PIERRET; HIERZLICH, 2005, p. 72)

A aids no Brasil foi, antes dos seus casos, apresentada pela mídia, num efeito semelhante também ao descrito pelos autores supracitados: foi a imprensa que fez a aids existir para o conjunto da sociedade (PIERRET; HIERZLICH, 2005, p. 73). Isso, em 1983, pode ser visto a partir de mortes de famosos, mas também pelas reportagens que foram trazidas por redes televisivas, como a *Rede Globo* e a reportagem veiculada no programa dominical *Fantástico* (BARATA, 2016). O jogo entre o contexto e a escrita de Caio Fernando Abreu fez com que o autor, desde muito cedo em sua literatura, tomasse a aids como uma possibilidade e um recurso narrativo. Os personagens de “Pela noite”, publicado em 1983 no livro *O triângulo das águas*, Pérsio e Santiago pouco sabem sobre a nova doença, porém já era um assunto comentado e, potencialmente, uma ameaça, pois gerava medo nos personagens. Primeiro, da doença em si, servindo de modo a afastar o outro da própria intimidade e, segundo, no momento do reconhecimento, a ameaça social de ser considerado “responsável” pela aids: entre menções direta e indiretas, Caio Fernando Abreu já expressa em Pérsio essa preocupação e uma das principais diferenças com a pandemia de Coronavírus. “A peste de que nos acusam”. A transmissão por via sexual do vírus hiv, em comparação à transmissão do coronavírus por vias aéreas, gerou imagens e metáforas muito associadas a visões problemáticas acerca de diferentes hábitos sexuais – assim como uma incorreta noção de grupos de risco, que pouco ajudou no

combate às formas de transmissão, como evidencia Richard Parker (2000) em ensaios produzidos sobre a epidemia de aids.

As diferenças não significam que a pandemia de coronavírus também não produziu metáforas, porém essas se associam a diferentes condicionantes políticas do mundo na terceira década do século XXI e, principalmente, à ultravelocidade da notícia e da comunicação neste período: as existências de notícias falsas sobre a aids pouco se comparam à produção industrial de *fake news* acerca do covid-19, sendo necessário um capítulo à parte num futuro livro de história sobre esta pandemia.

Porém essas poucas menções num texto comparativamente longo de Caio Fernando Abreu – conhecido pela escrita de contos – não foram as únicas, sendo a temática da aids um ponto de interesse para o autor tanto a partir de sua biografia, como revela Callegari – que Caio F. não parava de falar sobre a doença – quanto de sua literatura. Crônicas, contos, romance, diferentes gêneros literários tiveram como alvo uma narrativa sobre a aids, desde o momento que Heirzlich e Pierret descrevem como o “fenômeno social da aids”, ou seja, o período que a imprensa anunciou o surgimento de uma nova patologia, progressivamente desenhou seus contornos e operou a passagem de informações do domínio médico e científico para a sociedade (HIERLIZCH; PIERRET, 2005, p. 73), mas também o período em que a aids se torna um “elemento da vida social, cujos contornos estão fixados, sejam quais forem os desenvolvimentos posteriores” (HIERLIZCH; PIERRET, 2005, p. 74). Na França, os autores definem como o ano de 1986. Aqui, considero a partir da crônica de Caio F, “A mais justa das saias” (ABREU, 2014b), publicada em 1985, que o escritor reclama desses “contornos fixados”, apresentando as problemáticas de definição de grupos sociais relacionados à doença, o efeito nas sexualidades e a presença de conhecidos afetados pela doença.

Em 1988, acompanhando essa noção da aids como um dos elementos da vida social, o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) contém três contos com menções diretas à aids, retratando os efeitos da doença em aspectos da vida social. “Mel & Girassóis” apresenta a problemática do encontro com o outro, o desconhecido que a trajetória do outro pode oferecer, a ameaça do desconhecimento. A mulher, protagonista do conto, diz que o vírus, o da aids, exige prudência nesses tipos de encontro, ao pensar sobre as possibilidades de realização do amor com o homem, o outro que conhece numa cidade de praia. Talvez, um grande problema para uma geração como a de 1960 que o acontecimento, o aqui e o agora, mais importavam. Em “Dama da noite”, a aids aparece como uma temática associada ao problema da sexualidade da personagem principal. Fora da roda da vida, ou seja, contrária às normas de comportamento social, sua influência sobre um rapaz mais jovem é satirizada e ela é um potencial transmissor



de todos os tipos de vírus. Ela é o exemplo de uma geração em que o toque, o corpo e o contato entre pessoas eram valorizados, enquanto aquele homem mais novo teria nascido assistindo televisão e se assustado com a perspectiva da transmissão. A aids em “Dama da noite” é informada e desinformada, é motivo de medo para uma geração que não conheceu a liberdade sexual e de desilusão para a outra que se sentia na vanguarda dos costumes. A aids é, portanto, um revelador de uma ruptura entre as gerações, assim como um sintoma da derrota e da vitória das normas. O terceiro conto, “Linda, uma história horrível”, talvez seja o mais sintomático do período. Nele, a aids não é apenas uma das temáticas, mas a principal. Apesar de não mencionada uma vez sequer, a volta do filho para a casa da mãe, de uma grande capital para uma cidade pequena e fronteira do interior brasileiro, é para contar sobre ser soropositivo. “Linda, uma história horrível” é a experiência da doença como ficção, a aids elevada à temática principal, enquanto seus sintomas são tratados como recursos narrativos. O conto é sobre o silêncio, sobre o não-dito significativo entre mãe e filho, sobre temáticas sensíveis na relação materna e sobre o amor incondicional – mesmo que desajeitado – de uma mãe distante que entende, apesar de não escutar. A aids impregna a narrativa a partir da descrição de manchas e da decadência no apartamento da mãe, assim como do cachorro de estimação da mulher, marcada por sarna. Mas, apesar do amor, ele termina de forma trágica, representando o fim da história de milhares de indivíduos. O abraço desesperado do personagem principal dado ao cão sarnento inspira a compaixão para com a vítima da aids.

E, apesar disso, a vida continua. Caio Fernando Abreu, depois de reconhecido nacionalmente e internacionalmente, continua a escrever e, desta vez, aventura-se pelo romance. *Onde andará Dulce Veiga?* (1990) é produzido num momento em que a aids ainda está em ascensão e presente no imaginário brasileiro. A morte de Cazuza, talentoso músico e compositor, impacta o país. Mas, ainda mais, impacta Caio Fernando Abreu, pois com ele tinha amizade. E o romance é repleto de homenagens ao cantor-amigo de Caio, mas também é uma narrativa em que a aids é também subtrama. A busca por Dulce Veiga de um repórter sem nome é uma resposta ao medo de olhar para si e enfrentar seu passado. A fictícia cantora, desaparecida nos anos 1960, e procurada em 1990 pelo protagonista, se relaciona ao seu passado e revela traumas. O trauma da Ditadura Militar, evidenciado pelo momento de tortura e perseguição a um namorado de Dulce, e todo o repressivo momento é sublimado pelo personagem principal, que pouco se lembra da época em que a cantora desapareceu. Mas também o trauma do fim de seu próprio relacionamento, com Pedro, que o deixou depois de tê-lo infectado com seu amor. A história da aids é também a história dos amores interrompidos e da culpa que a doença carregou aos casais. O protagonista, aos poucos, lida com os sintomas concretos de sua memória

e supera a morte que Pedro lhe causou, quando o abandonou. O encontro com uma Dulce Veiga realizada, no interior do Brasil, coroa a vida que o personagem aos poucos deixava escapar e ele se olha de frente, encontrando ainda mais vida.

E, aos poucos, silenciosamente, Caio Fernando Abreu torna-se uma dessas histórias sobre a aids, quando, em 1994, descobre ser portador também do vírus. E, assim como em suas narrativas, o escritor sempre fez questão de mencionar a doença, assume sua condição nas suas crônicas “Para além dos muros”. A primeira carta, de forma muito cifrada, descreve a estadia no hospital e a necessidade de escrever, escrever para ele significava sobrevivência. E sobreviver é estar de frente com a morte diariamente e, nesse contato, encontrar forças a partir dos anjos que lhe ajudavam. Na segunda carta, o escritor expõe como a equipe médica, as visitas e, sobretudo, os artistas, músicos, atletas e todos aqueles que lutaram contra a doença, próximos ou famosos, ajudaram-no na recuperação. No caminho do inferno, encontrou anjos. Quando, na terceira carta, resolve assumir, com todas as letras, que agora era soropositivo, apela ao leitor que ele não caísse nas categorias fáceis e o descrevesse como algo perverso ou promíscuo.

A partir disso, Caio Fernando Abreu tem outra relação com a vida, e vive. Novamente, a partir dessa experiência, escreve, escreve e revê sua obra constantemente. E, numa coletânea de contos escritos durante toda a sua vida e em diferentes momentos, escreve “Depois de agosto”, um conto da sua experiência com o hospital, sua recuperação e a necessidade de se sentir vivo e viajar, continuar a ter experiências, algo que confirmava sua vivacidade. E, mediado pela imaginação de Caio, o personagem principal, um Lázaro bíblico moderno, revive num hospital e decide viajar, para encontrar, no Rio de Janeiro – ou a cidade do Centro, como Caio preferiu – outro soropositivo, com quem pode compartilhar, inclusive o amor. O conto, que termina com uma mensagem positiva sobre a vida, marca a eternidade do encontro das almas. Os amantes, que não combinaram de se encontrar, combinaram de dançar, cada um em sua casa, à noite, um bolero. E, como Caio F. escreve, eles dançaram, estão dançando e dançarão.

As diferentes histórias sobre a aids evidenciam visões e discursos construídos sobre a pandemia que afetou o Brasil e Caio Fernando Abreu. Não apenas com a morte, mas com os efeitos que a doença teve sobre questões sensíveis ao autor e a uma geração. A aids também impugnou algumas transformações nos costumes, algo percebido na relação com o corpo e com a sexualidade, algo que é, guardada as proporções, experimentados por nós devido às novas exigências de costumes que o coronavírus implica.

A constante menção à questão das experiências evidencia uma delas, que se torna comum em momentos de crise sanitária. Um aspecto do presente que me auxiliou numa diferente leitura das fontes, algo que transformou a análise, foi a experiência atual de luto.

Acredito que ao considerar as diferenças, a construção de histórias da crise da aids pode ter uma relação em comum com a pandemia atual na questão do enlutamento. Isso é associado diretamente com a percepção contemporânea da morte, que escamoteia e dissimula, por exemplo, a partir da família e de médicos, o dever tácito, segundo Ariès, de dissimular a um doente a gravidade do seu estado (ARIÈS, 2012, p. 219). O pesquisador justifica a nova visão sobre a morte, como algo interdito, tanto à nova relação familiar de monopólio da afetividade no mundo contemporâneo (ARIÈS, 2012, p. 219-220) quanto à expectativa de que uma doença grave não seja mais mortal e que a medicina tivesse resposta para tudo (ARIÈS, 2012, p. 222). A morte, para a sociedade contemporânea, é algo também próximo ao não-dito, a exemplo da relação da mãe com o filho em “Linda, uma história horrível”. Ainda segundo Ariès:

O que realmente importa é que a morte ocorra de forma a ser aceita ou tolerada para os sobreviventes. Se médicos e enfermeiras (estas com mais reticências) atrasam o máximo possível o momento de avisar à família; se lhes repugna ter eventualmente que avisar ao próprio doente, é por medo de serem engajados numa cadeia de reações sentimentais que lhes faria perder tanto quanto o doente e a família, o autocontrole. Ousar falar da morte, admiti-la nas relações sociais, já não é como antigamente permanecer no cotidiano, é provocar uma situação excepcional, exorbitante e sempre dramática. Antigamente, a morte era uma figura familiar, e os moralistas deviam torná-la horrenda para amedrontar. Hoje, basta apenas enunciá-la para provocar uma tensão incompatível com a regularidade da vida cotidiana (ARIÈS, 2012, p. 223-224)

Assim como a morte, o luto torna-se uma experiência em que se é proibido de passá-la em reclusão, exigindo-se dos enlutados que escondam seus sentimentos e renunciem à solidão para a vida em sociedade, sem descanso, para o trabalho, as relações sociais e de lazer (ARIÈS, 2012, p. 241). Sendo assim, apesar do luto ser uma experiência comum a todos – “uma elaboração de uma perda significativa, que não se aplica apenas a casos de morte, mas também a outras situações irreversíveis” (BUOSSO, 2011, p. vii) –, nas sociedades contemporâneas, assim como a própria morte, ele está na ordem do silêncio.

Tanto a pandemia de aids quanto a de coronavírus, no entanto, subvertem essa lógica do tabu da morte e do luto. Quando o “império da morte”<sup>33</sup> se apresenta a partir de doenças infecciosas, a evidente ascensão de óbitos e de afetados pelas moléstias enfrenta algumas das consequências dessas concepções apontadas. Um dos exemplos trabalhados durante a

---

<sup>33</sup> Uso inspirado na frase escrita na entrada das Catacumbas de Paris (*Arrête! C'est ici l'empire de la mort*).

dissertação foi sobre o efeito midiático da pandemia, a construção dela a partir de notícias em jornais, revistas, na televisão, entre outros. Em especial, a pandemia de aids apresenta uma diferença gritante em relação à de coronavírus devido ao potencial de metaforização que uma doença sexualmente transmissível – como evidencia Susan Sontag (2007) – apresenta em detrimento de uma que se transmite por vias respiratórias. No entanto, há algumas semelhanças na noção de flagelo que a sociedade enfrenta, como o covid-19 ter sido usado por grupos religiosos como consequência de atitudes mundanas – um exemplo foi o Ministro do Turismo, Gilson Machado Neto, que publicou em suas redes sociais uma imagem que relaciona o cancelamento do Carnaval em 2021 à blasfêmia, em função da apresentação de Carnaval da *Gaviões da Fiel* de 2019, uma alegoria à luta entre Deus e o Diabo cristão, erroneamente atribuída ao Carnaval de 2020 (GUIMARÃES, 2021).

Um das tentativas de manter a concepção da morte como algo não-dito e do luto como algo a ser normalizado, não um motivo de reclusão, talvez possa ser encontrado na tentativa de governos em não lidar ou evitar ao máximo medidas de controle de pandemias. No caso do coronavírus, além do claro e óbvio objetivo político, o nefasto “Placar da Vida” utilizado pelo governo brasileiro para evidenciar não os casos de óbitos, mas os casos de recuperados da covid-19 (LE MOS, 2020). Existem alguns problemas associados a essa atitude, como tanto ignorar a dimensão do problema quanto de esconder as sequelas dos afetados pela doença, que pouco se sabe ainda quais são, numa perspectiva de longa duração. Apesar da questão política, a divulgação do “Placar da vida” encontrou eco em setores da sociedade que estariam cansados da mídia trazendo o alto e trágico número de óbitos em nossa realidade.

Na questão da aids, havia uma diferença também clara do motivo do silêncio político, este trabalhado durante o trabalho. Entretanto, uma das possíveis lições a partir da construção da história da aids na escrita dessa dissertação foi a necessidade de se irromper o silêncio, a inanição, para evidenciar o problema da aids e das vítimas, que morriam sem a mobilização de autoridades. A organização social foi importante tanto para o avanço das pesquisas de tratamento quanto para pressionar órgãos do Estado na atuação para a prevenção. Novamente, a diferença de contexto é importante de se ressaltar, trazendo que, durante a crise da aids, a transformação política no país, a redemocratização do Brasil, impulsionou a relação entre sociedade civil e o Ministério da Saúde. Enquanto setores religiosos pressionavam contra campanhas de prevenção mais diretas, tendo o Estado Brasileiro cedido às pressões em relação a algumas peças publicitárias mais diretas (ROCHA, 1999, p. 61), o ativismo político foi fundamental na atuação contra a aids:

O contexto sociocultural dos anos 1970 e 1980, por sua vez, foi marcado pela conquista de liberdades individuais e pelo avanço no reconhecimento dos direitos de populações socialmente marginalizadas, como mulheres, homossexuais e negros. É este ativismo político que permitiu a imediata reação de movimentos sociais frente à aids, tanto no plano da atenção à saúde como na prevenção e no combate às situações de discriminação dirigidas aos grupos mais afetados e às pessoas vivendo com HIV e aids. Esse movimento, do qual participaram, entre outros, igrejas, setor privado, comunidade científica e organizações não governamentais (ONGs), além de impulsionar as políticas públicas, permitiu uma organização social fundada na solidariedade, um conceito compreendido, no âmbito do movimento social, como uma ação coletiva cuja finalidade é preservar a cidadania dos doentes e dos grupos mais atingidos. Quanto à estratégia internacional adotada pelo Brasil, além de influir no contexto global, possibilitou o fortalecimento da resposta à epidemia da aids dentro do próprio país. (GRANGEIRO et al, 2009, p. 87-88)

A organização entre vítimas, integrantes do movimento homossexual, outros sujeitos afetados e outros integrantes da sociedade civil movidos pela noção de solidariedade é, talvez, um dos pontos mais importantes na luta contra a aids, um exemplo da importância de se posicionar e evidenciar a lógica do “silêncio igual à morte”.

E esses componentes foram trabalhados em relação à literatura de Caio Fernando Abreu. Em 1983, com o medo da situação e escrevendo sobre a doença tanto em sua literatura como na publicação de crônicas em jornais, o escritor gaúcho evidenciou a aids em sua escrita. Retratou o medo, a insegurança, mas também as histórias que a aids interrompeu, ou, pelo menos, tornou-se um aspecto da vida social. Em 1990, após a morte de Cazusa, com o lançamento *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio F. apresentou a preocupação de um personagem potencialmente com aids em relação à sua própria vida e à continuidade. Depois, quando doente, trouxe a questão da solidariedade e a eternidade de uma geração que ousou sonhar.

Entre os afastamentos e as aproximações das duas pandemias, talvez, aqui concluo minha dissertação, ressaltando a importância da solidariedade no enfrentamento à pandemia de aids por parte da sociedade civil dos anos 1980 e 1990. Quebrando a lógica do silêncio que envolve a morte, como defendida pelo *Act Up*, pôs-se o problema em evidência e, apesar da tragédia, o enfrentamento à aids teve resultados na diminuição de casos e óbitos, além da garantia da possibilidade de tratamento distribuída gratuitamente pelo Sistema Único de Saúde, assim como de sua profilaxia – medicamentos que possibilitavam evitar a infecção pelo vírus hiv, aumentando o escopo da prevenção para além do uso de preservativos.

Que a relação com a vida, apresentada nos últimos trabalhos de Caio Fernando Abreu, seja pautada por esse sentimento, sem ignorar a tragédia que uma epidemia de doença infecciosa é, mas servindo de insumo para a luta que permita os brasileiros e brasileiras terem as condições de terem os meios de prevenção à pandemia, mas também o direito ao luto. Além disso, sempre levar em consideração que essas histórias são também casos de sujeitos que tiveram sua vida

interrompida por uma doença, sem o direito à vida plena, histórias de pessoas que continuariam a contribuir culturalmente e socialmente à nossa realidade, mas foram interrompidas por moléstias. Que este trabalho também seja uma homenagem à memória de Caio Fernando Abreu, assim como de vítimas da covid-19, por exemplo, Paulo Gustavo e toda a sua importância para a comédia brasileira e outras questões que, apesar de terem sido constantemente trabalhadas durante essa dissertação, ainda são sensíveis entre os brasileiros e brasileiras.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Rio Grande do Sul: Movimento, 1970.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2015b.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014c.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. “As quatro irmãs (psico-antropologia fake)”. *Sui Generis*, v.2, n. 10, 1996. p. 22-23.

ALMEIDA, Marília de Almeida e. *O percurso da AIDS na mídia: análise da cobertura da AIDS no Jornal O Popular de 1983 a 2007*. 2008. 107f. Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

ARMSTRONG, Elizabeth A; CRAGE, Suzanna M. “Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth.” *American Sociological Review*, Washington, DC, v. 71, n. 5, 2006, p. 724–751. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25472425](http://www.jstor.org/stable/25472425)>. Acesso em: 30 jul. 2021.

BAENA, Cristiane Torres. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: A escrita do ir-remediável*; 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 58. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp131583.pdfv>>. Acesso em: 30 maio 2019



BARATA, Germana Fernandes. *A primeira década da Aids no Brasil: o Fantástico apresenta a doença ao público* (1983-1992). 2006. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2019.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENATTI, Antonio Paulo. “Uma ficção bem documentada”. *História & Ensino*, Londrina, v. 7, p. 23-32, out. 2001.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

\_\_\_\_\_. — Quero brincar livre nos campos do senhor. Uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, nº4, 1997b.

BRASIL, *Lei nº 4.375, de 17 de agosto de 1964*. Lei do Serviço Militar. Diário Oficial da União, 3 set. 1964. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/14375.htm#:~:text=LEI%2520No%25204.375%2520C%2520DE%252017%2520DE%2520AGOSTO%2520DE%25201964.&text=Lei%2520do%2520Servi%25C3%25A7o%2520Militar.&text=Art%25201%25C2%25BA%2520O%2520Servi%25C3%25A7o%2520Militar,relacionados%2520com%2520a%2520defesa%2520nacional](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/14375.htm#:~:text=LEI%2520No%25204.375%2520C%2520DE%252017%2520DE%2520AGOSTO%2520DE%25201964.&text=Lei%2520do%2520Servi%25C3%25A7o%2520Militar.&text=Art%25201%25C2%25BA%2520O%2520Servi%25C3%25A7o%2520Militar,relacionados%2520com%2520a%2520defesa%2520nacional). Acesso em: 29 jul. 2021.

BRASIL, *Ato institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968*. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Diário Oficial da União, 13 dez. 1968. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso em: 29 jul. 2021.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica." In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BUOSSO, Regina Szylit. "A complexidade e a simplicidade da experiência do luto". *Acta Paul Enferm*, São Paulo, v. 24, n. 3, 2011.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Sintesis, 1997

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

CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina C. "História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil" In: *História: Questões e Debates*. Curitiba: Editora UFPR, n. 50, jan/jun. 2009. p. 15-49

CASTRO, Paulo César. A enunciação midiática da sexualidade a partir da Aids: os discursos de veja e istoé nas décadas de 1980 e 1990. In: *XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 28., 2005, Uerj. Anais [...] . Rio de Janeiro: Uerj, 2005. p. 1-16.  
Disponível em:  
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/31525644888324662420081064433588588489.pdf>.  
Acesso em: 30 set. 2020.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHALHOUB, Sidney, *Machado de assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COCK, Laurence de. "Ce que doit être une histoire émancipatrice". In: COCK, Laurence de; LARRÈRE, Mathilde; MAZEAU, Guillaume. *L'histoire comme émancipation*. Marseille: Agone, 2019. p. 13-40.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

DALL'ASTA, Rodrigo Bonatto. *Do mofo às manchas de "uma história horrível": a sexualidade antes e após a aids na escrita de caio fernando abreu (1982-1988)*. 2017. 94 f. Monografia como trabalho de conclusão de curso - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/monografia-rodrigo-bonatto-dallasta.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

ESCOFFIER, Jeffrey. *American Homo: community and perversity*. Berkeley: University of California Press, 1998.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Antônio Celso. "A fonte fecunda". In: PINSKY, Carla; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91

FICO, C. "Prezada Censura". Cartas ao regime militar. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p. 273, set. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n5/2237-101X-topoi-3-05-00251.pdf> Acesso em: 30 set. 2020.

\_\_\_\_\_. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FORSTER, Gabrielle da Silva. *O outro como porto na (auto) ficção de Caio F. Uma procura ir-remediável?*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 5. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade III: O uso dos prazeres*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

\_\_\_\_\_. Michel Foucault, uma entrevista: Sexo, poder e a política de identidade. *Verve*, São Paulo, n. 5, p.260-277, fev. 2004. Semestral. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>>. Acesso em: 02. out. 2020.

Mostrar menos

FRY, Peter. *Para Inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GALVÃO, Jane. *1980-2001: uma cronologia da epidemia de HIV/AIDS no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: ABIA, 2002.

GRANGEIRO, Alexandre; SILVA, Lindinalva Laurindo da; TEIXEIRA, Paulo Roberto. Resposta à aids no Brasil: contribuições dos movimentos sociais e da reforma sanitária. *Rev Panam Salud Publica*, Washington, DC, v. 26, n. 1, nov. 2009. p. 87–94.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James Naylor. “O grupo SOMOS, a esquerda e a resistência à Ditadura”. In: GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: Edufscar, 2014.

GUIMARÃES, Ana Cláudia. “Tem que desenhar?”: Ministro do Turismo relaciona pandemia à blasfêmia o carnaval brasileiro em fotomontagem. *Ancelmo.com-Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 17, fev. 2021. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/ministro-do-turismo-relaciona-pandemia-blasfemia-do-carnaval-brasileiro-em-fotomontagem.html>. Acesso em: 28, jul. 2021.

HARLAN, David. "História intelectual e o retorno à literatura" in: RAGO, Margareth... [et. al.] *Narrar o Passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2014.

HERZLICH, Claudine; PIERRET, Janine. Uma doença no espaço público: a Aids em seis jornais franceses. *Physis: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 15, Suplemento, p. 71-101, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "Hoje não é dia de rock". In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 7-13

\_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde; 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOFFILY, Mariana. "O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos de Golpe de 1964*. São Paulo: Zahar, 2014.

JULIÃO, Rafael. A roda gigante de Caio Fernando Abreu. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 195-218, 2009. Semestral.

JUNQUEIRA, Marcio Ramos. *O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura*. 2009. 114 f. Dissertação (mestrado) – Univesidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2009.

KAUFMAN, Susana. "Sobre violencia social, trauma y memoria". Trabajo presentado al Seminario sobre Memorias de la Represión, Montevideo, 1998.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LEMOS, Vinicius. ‘Placar da vida’ do governo estimula negacionismo por omitir realidade trágica do covid-19, dizem cientistas. *BBC News*, São Paulo, 26, maio 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52765075>. Acesso em: 28, jul. 2021.

LIMA, Ana Claudia Teixeira de. *O câncer gay e o orgulho gay: a experiência da Aids para o movimento LGBT da cidade do Rio de Janeiro (1986-1995)*. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz: Rio de Janeiro, 2019.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. “Mudanças sociais no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MEDEIROS, Tiago Vidal. *"O crime da casa gay": o caso de Luísa Felpuda e a produção de sexualidades desviantes pela imprensa (porto alegre, 1980)*. 2018. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MILLER, James. *The passion of Michel Foucault*. Nova York: Simon & Schuster, 1993.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume, 2013.

MORICONI, Ítalo (Org.) . *Caio Fernando Abreu: Cartas*. 2 ed. [S.l.]: e-galáxia, 2016. E-book Kindle.

MOULIN, Anne Marie. “El cuerpo frente a la medicina”. In: COURBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges (orgs.). *Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In : REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014

NEY Matogrosso revela curiosidades da carreira e relembra vício em sexo: ‘Não dormia sem’. *Gshow*, 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/humor/sterblitch-nao-tem-um-talk-show/noticia/ney-matogrosso-conta-curiosidades-da-carreira-artistica-e-relembra-vicio-em-sexo-nao-dormia-sem.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUNES JÚNIOR, Sebastião Silveira, CIOSAK, Suely Itsuko. Terapia antirretroviral para HIV/aids: o estado da arte. *Rev enferm*, UFPE online: Recife, v. 12, n. 4, p. 1103-11, 2018.

OCANHA, Rafael Freitas. “As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982)”. In: GREEN, James Naylor. QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: Edufscar, 2014.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. *Fluxo de consciência: variações no teatro contemporâneo*. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

OHE, Ana Paula Trofine. Um giro "pela noite" gay em Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Org.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009.

ORTIZ, Renato. “Revisitando o tempo dos militares” In : REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PARKER, Richard. *Na contramão da AIDS: sexualidade, intervenção, política*. São Paulo: Ed. 34, 2000.



PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?* 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

POLLAK, Michael. *A gestão do indizível*. WebMosaica, v. 2, n. 1, 2010.

PRUDENCIANO, Gregory. Paineis da vacina: Brasil é 67º país no ranking global e 4º no total de doses. *CNN Brasil*, São Paulo, 9 de jul. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/07/09/painel-da-vacina-brasil-e-o-67-pais-no-ranking-global-e-4-no-total-de-doses>. Acesso em : 30 jul. 2021.

PURDY, Sean. “O século americano”. in: KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. 329 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/pt-br.php>. Acesso em: 30 set. 2020.

RAMOS, Lissandra Queiroga. *Da cara da morte para a cara viva da AIDS: a transição expressa nas campanhas do Dia Mundial de Luta contra a AIDS (1989-2014)*. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

ROCHA, Fatima Maria Gomes da. *Política de controle ao HIV/AIDS no Brasil: o lugar da prevenção nessa trajetória*. 1999. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Nacional de Saúde Pública – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 1999.

ROIZ, Diogo da Silva. *Linguagem, cultura e conhecimento histórico*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, Renato Caio Silva; SCHOR, Néia. As primeiras respostas à epidemia de aids no Brasil: influências dos conceitos de gênero, masculinidade e dos movimentos sociais. *Psic. Rev.* São Paulo, v. 24, n.1, p. 45-59, 2015.

SZWARCWALD, Celia Landmann et al. A disseminação da epidemia da AIDS no Brasil, no período de 1987-1996: uma análise espacial. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 16 (supl. 1), p. 7-19, 2000.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. In: *Projeto História*. N.16. São Paulo: PUC, 1998. p.297-325. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183>>. Acesso em: 30 set. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-Posições*, v. 13, n. 3, p. 135-153, set/dez. 2002.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008, Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 07. jul. 2021.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo e Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, Caroline Almeida. *Descrição, acesso e difusão dos acervos das Dops no Brasil*. 2016. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. E-book Kindle.

STEPHENS, Julie. *Anti-Disciplinary Proteste: Sixities Radicalism and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: COURTINE, Jean-Jacques (org). *História da Virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 424-453.

TEIXEIRA, Lucas Borges. Mesmo lenta, vacinação aponta para queda de mortes por covid-19 no Brasil. *VivaBem-Uol*, São Paulo, 4 jul. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/07/04/impacto-vacinacao-brasil-melhoria-indices-pandemia-covid.htm>. Acesso em: 30 jul. 2021.

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

VENTURA, Zuenir. *1968 : O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Eliza da Silva. *“Alguma coisa aconteceu comigo”*: a experiência soropositiva nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert (1988-1996). 114f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde), Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2014.

VITIELLO, Gabriel Natal Botelho. *A Aids em cena: os primeiros protagonistas da maior epidemia no final do século XX*. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2009.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da Cultura/ Hayden White: tradução de Alípio Correia de Franca Neto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZAROFF, Samuel. *A Moment in the Sun: Music, Culture, and the Rise and Fall of the Haight Ashbury Counterculture*. Thesis. Department of History, Georgetown University, Washington, DC, 2019.

