UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

GUILHERME FERNANDES

Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert

Guilherme Fernandes

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363c

Fernandes, Guilherme
Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert / Guilherme Fernandes ; orientador Claudia Pino. – São Paulo, 2016.
113 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Corpo. 2. Escrita . 3. AIDS. 4. Identidade. 5. Literatura comparada. I. Pino, Claudia, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

FERNANDES, Guilherme. *Corpo e escrita*: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Para minha mãe, Ediene, porque a amo e porque ela é a melhor professora que conheço

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha orientadora e amiga Claudia Pino a forma carinhosa com a qual ela acolheu meu projeto de pesquisa, a sensibilidade de suas leituras, a liberdade que me concedeu para escolher os rumos teóricos e metodológicos a serem seguidos. A Claudia, Clau, é a melhor orientadora.

Agradeço ao professor Lynn Mario, cuja disciplina de pós-graduação intitulada “Identidade e narrativa” me ajudou a estabelecer as primeiras bases teóricas desse trabalho.

Agradeço ao professor Emerson Inácio que, entre disciplinas de graduação e pós-graduação, cervejas, cigarros, conversas e risadas, me aconselhou em diversas fases desta pesquisa. Sem dúvida, há muito dessa interação nas páginas a serem lidas adiante.

Sou grato aos amigos do grupo de pesquisa Criação e Crítica, pelas reuniões acadêmicas e pelas festas, ambas inspiradoras. Desse grupo, faço menção especial à minha amiga Naná DeLuca, que comigo também esteve envolta em álcool, tabaco e literatura.

À CAPES, que me concedeu auxílio financeiro através de uma bolsa de pesquisa.

Também agradeço à minha querida mãe, Ediene, que sempre me incentivou a fazer o que gosto.

Aos amigos todos, muito obrigado.

Por fim, agradeço à Juliana Nunes, a Ju, a revisão deste texto, feita com a atenção e o carinho que lhes são próprios.

Resumo

FERNANDES, Guilherme. *Corpo e escrita*: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

A partir de um estudo comparado dos textos *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, de Hervé Guibert, e "Cartas para além do muro", de Caio Fernando Abreu, esta pesquisa tem por objetivo analisar a maneira segundo a qual esses autores elaboraram, através de seus textos literários, a experiência de um corpo abalado pelos sintomas da AIDS. Suas narrativas apontam para um movimento de elaboração ética e estética do corpo, fazendo da escrita um instrumento fundamental para refletir sobre suas condições físicas e estabelecer laços afetivos com outros indivíduos em um período (fim da década de 1980 e início da década de 1990) no qual o conhecimento acerca da enfermidade era limitado, ao passo que o preconceito em torno das formas de contágio e da vida sexual dos portadores do vírus HIV era ainda mais notório do que atualmente. Dessa forma, a base teórica deste estudo será pautada por autores que abordaram questões referentes ao corpo e suas relações com a linguagem, a identidade, o poder e a ética.

Palavras-chave: Corpo; escrita; AIDS; identidade; literatura comparada.

Abstract

FERNANDES, Guilherme. *Body and writing*: the elaboration of AIDS in Caio Fernando Abreu and Hervé Guibert. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

From a comparative study of texts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert, and "Cartas para além do muro", Caio Fernando Abreu, this research aims to analyze the way in which these authors have developed, in their literary texts, the experience of a body affected by the symptoms of AIDS. In their narratives we see an ethical and an aesthetic development of the body. In this sense, writing is a way to reflect on their physical conditions and establish emotional bonds with other individuals in a period (the late 1980s and early 1990s) in which the knowledge about this disease was limited, while the prejudice about the ways of infection and sexual lives of people with HIV was even more remarkable than today. Thus, the theoretical basis of this study will be guided by authors who have written about the body, relating it to language, identity, power and ethics.

Keywords: Body; writing; AIDS; identity; comparative literature.

Résumé

FERNANDES, Guilherme. *Corps et écriture*: l'élaboration du SIDA chez Caio Fernando Abreu et Hervé Guibert. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

À partir d'une étude comparée des textes *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, d'Hervé Guibert, et "Cartas para além do muro", de Caio Fernando Abreu, cette recherche se propose d'analyser la manière dont les auteurs ont élaboré, à travers leurs textes, l'expérience d'un corps affecté par le SIDA. Leurs textes montrent un mouvement d'élaboration éthique et esthétique du corps, en faisant de l'écriture un outil fondamental pour réfléchir à leur condition physique et établir des liens affectifs avec d'autres individus à une période (la fin des années 1980 et le début des années 1990) où la connaissance de la maladie était encore limitée, tandis que les préjugés sur la transmission de la maladie et la vie sexuelle des porteurs du virus VIH étaient plus marqués qu'à époque actuelle. Ainsi, l'approche théorique de cette étude sera orientée par des auteurs qui traitent de questions sur le corps et ses rapports avec le langage, l'identité, le pouvoir et l'éthique.

Mots-clés: Corps; écriture; SIDA; identité; littérature comparée.

Sumário

Introdução.....10

Primeira parte: O corpo em perspectiva.....13

Capítulo 1: Do corpo biológico ao corpo da escrita.....14

Capítulo 2: Hervé Guibert: autoficção e o corpo teatralizado.....29

Capítulo 3: Os dragões de Caio Fernando Abreu.....47

Segunda parte: A AIDS em perspectiva.....63

Capítulo 1: A AIDS sob um ponto de vista discursivo.....64

Capítulo 2: Cumplicidade para além dos muros: as "Cartas" de Caio Fernando Abreu.....74

Capítulo 3: Um conto de dois amigos: Hervé Guibert em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.....84

Capítulo 4: Escrever para viver: corpo e escrita em Abreu e Guibert.....96

Considerações finais: Abreu e Guibert: "por uma literatura menor".....104

Referências bibliográficas.....108

Introdução

Sabe-se que a AIDS é um problema de saúde pública, o é nos dias de hoje e no contexto de publicação dos textos a serem analisados nesta pesquisa – entre as décadas de 1980 e 1990 – sua repercussão era ainda mais notória, pois se trata do período em que a epidemia do vírus HIV estava em flagrante disseminação, ao passo em que a pesquisa em torno do tratamento à enfermidade estava em fase inicial, ainda distante de encontrar um método antirretroviral realmente eficaz. Nesse sentido, e já adentrando sutilmente no vasto campo simbólico gerado pela epidemia, considero que pensar a AIDS à luz deste momento histórico específico levanta uma questão sobre o tema que atualmente está diluída: o sentimento de urgência. Uma vez manifesta, a síndrome agia rapidamente no corpo do sujeito, alterando sua aparência física e gerando consequências clínicas diversas em decorrência da queda brusca dos linfócitos T CD4 (os glóbulos brancos do sistema imunológico), tornando o organismo vulnerável a diversos tipos de infecções, bem como ao aparecimento de tumores e manchas na pele. Sendo assim, a AIDS não tardou em ser associada à própria morte, ou ao menos ao risco de uma morte iminente. Cada quilo perdido, cada novo gânglio surgido na pele, cada infecção adquirida e cada nova visita de urgência ao hospital lembravam ao paciente sua condição de fragilidade. Como na maioria das enfermidades, é no corpo que se faz sentir os efeitos da AIDS, é nele em que a síndrome opera transformações radicais e é também por ele em que os tratamentos são realizados. O corpo do enfermo também está sujeito a deslocamentos espaciais, sobretudo neste período em questão, quando a falta de um método estabelecido de combate ao vírus obrigava o indivíduo a fazer visitas constantes ao hospital.

É a partir desta situação limite que Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu elaboram suas narrativas de si. Seus textos agem no sentido de promover uma compreensão (para além da compreensão científica) de um corpo em transformação, de modo que escrever torna-se um gesto vital, pois é somente pelo texto que este "novo corpo" ganha forma e sentido. Tomado ora pelas interferências médicas e ora pelas acusações sociais que na época eram ainda mais intensas, o corpo do sujeito soropositivo perde sua identidade ou passa a ter sua identidade moldada unicamente por terceiros. A escrita, em ambos os casos, aparece como um espaço de resgate do corpo,

num processo de análise e elaboração estética de um corpo "perdido", que não pode mais existir senão dentro de outro corpo: o corpo do texto.

Por se tratar de uma mazela sexualmente transmissível, o corpo do portador do vírus HIV também é associado a uma história, pois ele teria um passado de ações – associadas seja ao uso de entorpecentes, seja a práticas sexuais que escapem ao espectro heteronormativo, ambas tidas como condutas "viciosas" – que o levariam, dolosamente, a se contaminar. Logo, esse sujeito não é simplesmente vítima de um infortúnio da natureza, haja vista que a doença não está vinculada a fatores genéticos tal qual o câncer, mas antes uma espécie de algoz, cujo comportamento "antinatural" e "antihigiênico" resultou na proliferação do vírus, num cenário em que o acaso cede espaço a uma relação de causa e consequência, a qual dará novo fôlego ao discurso positivista e eugênico desenvolvido entre o século XIX e o início do século XX. Frente a este cenário, é novamente a escrita que surge para redefinir o corpo. Ao elaborarem suas narrativas autobiográficas, Abreu e Guibert apresentam um contraponto ao discurso hegemônico que vinha sendo produzido sobre a síndrome. Situados à margem da produção discursiva sobre a AIDS, seus textos apontam para novas possibilidades de percepção a respeito do sujeito soropositivo. Alheios às certezas e à almejada objetividade do discurso médico-científico, eles se aproximam da experiência subjetiva de quem viveu, num período nebuloso, a cisão que este novo estado imprimiu em seus corpos, alterando seus ritmos de vida e suas relações interpessoais.

Estudar a maneira com a qual Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert dão forma às suas experiências de vida na condição de portadores do vírus HIV traz consigo a necessidade de se pensar teoricamente este espaço em constante transformação que é o corpo humano, e de que modo as categorias que habitualmente usamos para defini-lo são passíveis de mudanças. Nessa esteira, cabe investigar quais relações de poder foram estabelecidas ao curso da história para conferir a determinados comportamentos o estatuto de naturais e higiênicos e relegar a outros o estigma da patologia e da degenerescência. O corpo como um espaço imutável e regido unicamente por leis naturais atende a uma "vontade de saber" (FOUCAULT, 2010) e de controlar as pulsões sexuais do indivíduo levadas a cabo nos séculos XIX e XX. Ao longo de suas carreiras literárias, Abreu e Guibert desconstroem esta visão, situando o corpo como um espaço que se constrói através da linguagem, e não por leis da natureza.

Pensando em todos esses fatores acima mencionados, a presente dissertação está organizada em duas partes, cada qual dividida em capítulos específicos. Na primeira delas, intitulada "O corpo em perspectiva", pretendo expor ao leitor um breve roteiro histórico e teórico sobre o que foi e vem sendo pensado sobre o corpo e a sexualidade humana. Nesse aspecto, iniciarei apresentando a perspectiva positivista que insurgiu no século XIX, amparada por saberes como a criminologia, a medicina forense e a sexologia, disciplinas criadas para normatizar o corpo e enquadrá-lo em categorias funcionais. Em seguida, darei atenção para as teorias sobre o corpo e a sexualidade mais recentes, enfatizando os postulados de Teresa de Lauretis, em "Tecnologias do gênero", Judith Butler, em *Problemas de gênero*, e Donna Haraway, em "Um manifesto para os *cyborgs*".

Feita essa primeira excursão teórica, será o momento de abordar como as ideias acerca do corpo e da sexualidade dialogam com as literaturas de Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu, atentando para a forma com a qual a escrita desses autores propõe novas formas de compreensão do corpo humano, seja teatralizando-o e transformando-o em uma experiência estética, como no caso de Guibert em *La mort propagande* (1977), seja levando-o aos limites da transgressão e afastando-o do que comumente é aceito como natural e saudável, como no caso de Abreu em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1989).

Na segunda parte, intitulada "A AIDS em perspectiva", começo estudando a maneira pela qual a epidemia do vírus HIV foi elaborada discursivamente. Com o auxílio de teóricos como Henrique Figueiredo, Richard Parker, Susan Sontag e Nestor Perlongher, serão analisadas as diferentes significações atribuídas à AIDS e, por extensão, ao sujeito soropositivo.

Por fim, será o momento de analisar os textos "Cartas para além dos muros", de Caio Fernando Abreu, e *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, de Hervé Guibert, observando como esses autores reelaboram os discursos que vinham sendo feitos a respeito da síndrome por meio de suas narrativas de si. Nessa parte da pesquisa também será feita uma articulação das obras literárias com as teorias de Judith Butler, em *Giving an account of oneself*, e Homi Bhabha, em "The right to narrate".

Primeira parte:

O corpo em perspectiva

Capítulo 1

Do corpo biológico ao corpo da escrita

Os corpos, suas expressões, seus desejos, suas pulsões e seus pudores são fatores decisivos para que se constituam, positiva ou negativamente, imagens de sujeitos. Determinar se alguém está apto ou não para convívio em sociedade ou se, ao contrário, é passível de reclusão ou internação é uma tarefa que, por vezes, está intimamente ligada com a investigação da sexualidade dos indivíduos. Antes de pensar propriamente na questão do corpo enfermo, portador de um vírus contagioso, cumpre percorrer um traçado histórico e teórico a seu respeito. Tal percurso é importante para a compreensão da literatura de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, afinal, tomar o corpo como tema não foi uma empreitada que se iniciou quando eles descobriram que eram soropositivos. Trata-se de uma problemática perseguida por esses autores desde suas primeiras publicações, na década de 1970. Seus textos não definem ou categorizam os corpos de uma maneira ou de outra, ao contrário, voltam-se para o que há de precário nessas definições, rompendo com a *doxa* binária dos gêneros e transgredindo os limites do que é considerado são, belo e equilibrado.

Como parto da premissa de que o corpo se produz culturalmente – através da linguagem – cabe investigar em que período algumas de suas principais categorias, sobretudo aquelas ligadas à sexualidade e associadas à perversão, foram desenvolvidas, e com qual finalidade. Mais precisamente, cabe questionar quando um determinado discurso, o das ciências médicas, tornou-se a principal e mais legitimada fonte de referências para se falar sobre o corpo humano. Esta etapa da pesquisa é importante, pois veremos adiante que este mesmo discurso, por vezes conservador e eugênico, também será a principal referência para se falar sobre o HIV e a AIDS.

Michel Foucault, em seu primeiro volume da *História da sexualidade*, refuta a ideia, corrente quando da publicação do livro na década de 1970, de que a sociedade burguesa, emergente no século XVIII, tenha agido no sentido de reprimir qualquer discurso a respeito do corpo e da sexualidade humana. O filósofo aponta que, de acordo com esta linha de pensamento, a sexualidade estaria relegada à intimidade do lar, tratada somente entre quatro paredes:

> A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas (FOUCAULT, 2010, p. 10).

Foucault questiona, no entanto, se "a mecânica do poder e, em particular, a que é posta em jogo numa sociedade como a nossa, seria mesmo, essencialmente, de ordem repressiva?" (FOUCAULT, 2010, p. 16). Contrariamente a essa ideia, nomeada por ele de "hipótese repressiva", seu argumento é de que, do século XVII para cá, "o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado" (FOUCAULT, 2010, p. 39). Com o surgimento das nações modernas e o índice demográfico das grandes cidades crescendo em grande escala, surgiu a necessidade de um aparato institucional capaz de gerir a multidão, inclusive em seus hábitos privados. Essa nova racionalidade ocidental, amparada por saberes como a medicina forense, a sexologia e a criminologia, deveria ser capaz de gerenciar as pulsões sexuais dos indivíduos, qualificando seus atos e identificando todo e qualquer tipo de "desordem": "No século XVIII o sexo se torna questão de 'polícia'. Mas no sentido pleno e forte que se atribuía então a essa palavra – não como repressão da desordem e sim como majoração ordenada das forças coletivas e individuais" (FOUCAULT, 2010, p. 31). Conhecer para, em seguida, controlar os desejos e os devaneios sexuais dos cidadãos tornou-se uma necessidade pública de primeira instância.

Não cabe legar ao sexo um espaço privativo, reservado ao ambiente familiar. Nesse contexto mencionado pelo filósofo, o corpo e a sexualidade tornam-se problemas de cunho político-administrativo, de modo que é necessário que o assunto venha à tona, seja numa clínica, num sanatório, numa delegacia de polícia ou num tribunal. Deste afã em investigar e ordenar a sexualidade é que surgiram, também segundo Foucault (2010, 47), categorias críticas para definir "toda uma gentalha diferente", formada por crianças cuja vida sexual se manifesta precocemente, homens e mulheres que revelam ambiguidades de gênero, maníacos ou viciados em sexo etc. Não se trata de dizer que sujeitos com estas características não existissem num momento anterior ao século XVIII, mas atentar para o fato de que foi neste período que eles passaram a ser especificados cientificamente como tais.

A sexualidade, tomada como um dispositivo determinante para a constituição de identidades, foi o principal fator para que se arrogasse aos indivíduos, sobretudo àqueles que não estavam conformes às leis "naturais" do casamento heterossexual monogâmico, "'o estigma da 'loucura moral', da 'neurose genital', da 'aberração do sentido genésico', da 'degenerescência' ou o do 'desequilíbrio psíquico'" (FOUCAULT, 2010, p. 47).

Embora Michel Foucault não tenha mencionado exemplos desse tipo de discurso em sua *História da sexualidade*, para observá-lo, basta atentar para o que foi dito por alguns dos principais nomes das ciências médicas e *psi* dos séculos XIX e XX, tanto no Brasil quanto na Europa, notadamente, neste último caso, pelo médico italiano Cesare Lombroso (1935-1909), cujas teorias, ainda que hoje em dia nos pareçam caricatas, tiveram forte influência no pensamento científico da época. Ao associar o comportamento criminoso a traços biológicos do indivíduo, criou uma área de saber denominada "Antropologia criminal", a qual posteriormente seria institucionalizada na forma da "Escola Positivista do Direito Penal". O corpo e a sexualidade entram em cena no pensamento de Lombroso quando ele associa, por exemplo, a criminalidade feminina a fatores ligados ao comportamento sexual e às marcações de gênero. Sendo assim, uma mulher que se aparentasse a um homem ou tivesse desejos sexuais exacerbados teria maiores chances de se tornar uma delinquente (LOMBROSO, 1896). Caberia ao sexo feminino o papel de cuidar do lar e seguir seus supostos instintos maternais. Qualquer manifestação de desejo sexual iria de encontro a essa natureza, haja vista que para o médico italiano, a mulher "normal" apresentaria uma frieza inata a estímulos libidinosos. Dentro deste quadro, ele não tarda em associar a prostituição feminina à delinquência e à degenerescência moral:

> Si, au contraire, des femmes deviennent prostituée malgré leur froideur sexuelle, la cause déterminante n'est pas dans la luxure, mais dans la folie morale: manquant de pudeur, insensible à l'infamie du vice, attirées par une fascination morbide vers tout ce qui est défendu, elles s'adonnent à ce genre de vie, parce qu'elles y trouvent le meilleur moyen de vivre sans travailler (LOMBROSO, 1896, p. 542).

Percebe-se nesse excerto de *La femme criminelle et la prostituée* que Lombroso exclui qualquer relação do corpo "degenerado" da prostituta com aspectos de ordem social. A mulher que "escolhe" a vida de prostituta não o faz por causa da luxúria, pois

isso seria admitir, ainda que de maneira igualmente preconceituosa, que há fatores externos à sua própria morfologia corporal, como a necessidade de dinheiro, que a conduziriam a se prostituir. O corpo, sob essa ótica científica, deve ser analisado e justificado por ele mesmo, pois é imutável, subjugado unicamente às leis universais da natureza.

Numa república que se constituiu sob o signo do positivismo, como é caso do Brasil, estas ideias encontraram terreno fértil para se proliferar, sobretudo na primeira metade do século XX. Margareth Rago estudou, a partir de um viés também foucaultiano, o discurso dos "doutores" neste período histórico. Em *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, ela afirma que "as ideias de Lombroso passarão a ser respeitadas por algumas décadas no Brasil, especialmente entre os criminologistas, médicos e policiais, a exemplo de Cândido Mota, Viveiros de Castro e Leonídio Ribeiro" (RAGO, 2008, p. 189). Com efeito, ao analisar o que foi postulado por esses e outros cientistas, os quais na época tinham notória presença no meio acadêmico, verificamos que em pouco seus pensamentos se diferem daqueles de Lombroso. Dentre eles, destaco Afrânio Peixoto, cujo nome também consta nos principais manuais de historiografia literária brasileira, tendo se destacado pela publicação do drama *Rosa mística*, em 1900, e pelo romance *A esfinge*, de 1911. Peixoto sagrou-se membro da Academia Brasileira de Letras em 1910 e lecionou Medicina Legal na Faculdade de Direito da UFRJ em 1916. Também seguiu carreira política, eleito deputado federal pela Bahia em 1924, e em 1935 tornou-se reitor da Universidade do Distrito Federal. Tendo em vista este currículo soberbo, que demonstra sua plena inserção em ambientes políticos e acadêmicos, cumpre averiguar o que, afinal, esse intelectual pensava sobre a homossexualidade. Em prefácio ao livro *A inversão dos sexos*, publicado em 1934, ele diz:

> Não é um pecado, um crime, um vício a punir, mas um desvio orgânico, uma malformação interna, a diagnosticar, reconhecer e obviar ou corrigir. Não religião ou direito, que nada têm que fazer aqui, senão higiene, medicina, cirurgia talvez, para repor o homem desviado, a mulher pervertida, na saúde normal. Não mais, como nas idades peremptas, expelir o leproso ou o sifilítico porta-fora das cidades, temendo o contágio, senão os isolar em hospitais, onde se lhes dêem trato e saúde. Todos os anátemas e códigos não evitarão, não corrigirão uma inversão sexual. Ela se tratará por meio idôneos. (PEIXOTO, apud PEREIRA, 1994, p. 92-93).

Peixoto aspira à imparcialidade, que seria provida unicamente pelo discurso científico. Desse modo, o texto é baseado em uma série de negações, nas quais ele refuta o argumento religioso e os antigos métodos de reclusão aplicados a quem manifestasse comportamentos sexuais divergentes, tendo sempre como horizonte de normalidade a relação heterossexual. No entanto, seu discurso apresenta falsas antíteses, tendo em vista que o preconceito e a segregação levados a cabo pela igreja católica até o século XVIII (orientados pela pastoral cristã e o direito canônico) dessa vez ocorrem no interior de instituições e saberes laicos. Não é à toa que, no lugar de expulsar os homossexuais da cidade, o autor, em tom benevolente, sugere o isolamento em hospitais.

À repressão propriamente dita, que procurou varrer da história e condenar ao mutismo práticas sexuais entendidas até então pelo nome vago de "sodomia", sucedeu um processo de vigilância e controle da sexualidade, o qual, como mencionado anteriormente, buscou identificar e nomear os desvios, tornando-os "reais" e clinicamente averiguáveis a partir da linguagem objetiva das ciências. Atento a este processo, Foucault faz a seguinte observação:

> Pode ser, muito bem, que a intervenção da Igreja na sexualidade conjugal e sua repulsa às fraudes contra a procriação tenham perdido, nos últimos 200 anos, muito de sua insistência. Entretanto, a medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais 'incompletas'; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos; integrou-os ao 'desenvolvimento' e às 'perturbações' do instinto; empreendeu a gestão de todos eles" (FOUCAULT, 2010, p. 48).

Coube à medicina o papel de auxiliar o Estado no controle das supostas perversões, inclusive em âmbito jurídico, daí o fértil desenvolvimento da medicina forense: "pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no caso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte no campo de controle do saber e de intervenção do poder" (FOUCAULT, 2010, p. 155). Nesse sentido, em nome

de um corpo social que funcionasse segundo modelos de higiene e bem-estar, era necessário detectar nos corpos individuais possíveis desvios[1].

É inegável que muito do que foi dito por teóricos das ciências médicas na primeira metade do século XX caiu em descrédito, sobretudo a partir da década de 1960, quando os movimentos contraculturais questionaram o conservadorismo produzido em ambientes acadêmicos. No entanto, entender a ordem destes discursos é fundamental, afinal, a AIDS tornou-se um problema de saúde pública, afetando os modos de vida da população e, em larga medida, revigorando o discurso eugênico desenvolvido nas décadas anteriores. Em crônica publicada ao jornal *O Estado de São Paulo*, datada de 1987, Caio Fernando Abreu sinaliza para este movimento:

> A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação homossexual desabou num instantinho. Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases tipo "bicha tem mesmo é que morrer de AIDS". Ou propostas para afastar homossexuais da "sociedade sadia" – em campos de concentração, suponho (ABREU, 2006, p. 58).

Abordarei com maior cautela a questão da AIDS posteriormente, por hora, cabe frisar que as propostas de internação, isolamento e higienização, explicitadas por autores como Lombroso e Peixoto, foram reinventadas com vistas ao combate à epidemia, uma vez que homossexuais foram enquadrados em um "grupo de risco". Novamente, é o discurso da medicina que possui legitimidade para formular conceitos a respeito do vírus em si e, mais importante, do corpo, dos hábitos e do passado do sujeito soropositivo. Mais uma vez, o corpo é este espaço a ser estudado e identificado, podendo, através de um árduo trabalho de observação e análise, nele serem descobertos os fatores que o conduzem à diferença. Em suma, cada corpo possui uma história, a partir da qual seria possível identificar as perversões. Torno a citar uma passagem de Michel Foucault em sua *História da sexualidade*:

[1] Sobre a relação entre a medicina e política na primeira metade do século XX, Carlos Alberto Messeder, em "O direito de curar: homossexualidade e medicina legal no Brasil dos anos 30, faz o seguinte apontamento: (...) as preocupações eugênicas (...) expressavam um projeto não apenas médico, mas igualmente político/nacional. E isso não apenas no Brasil, mas em boa parte da Europa. Enquanto lá o nazismo avançava a passos largos, a vida política e intelectual brasileira se via cada vez mais impregnada por valores e ideias que se afirmariam mais radicalmente, a partir da implantação do Estado Novo em 37, como projeto de modernização autoritária" (MESSEDER, 1994, p. 95).

> A sodomia – a dos antigos direitos civil ou canônico – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas (FOUCAULT, 2010, p. 50).

A análise do filósofo sobre o surgimento, no século XIX, da categoria "homossexual" exemplifica como o corpo humano, em especial no que se refere à sua sexualidade, tornou-se umas das principais instâncias para se imputar ao outro uma identidade, afinal, ele revelaria o que há de mais essencial na natureza humana. Contudo, conforme se vê no excerto supracitado, Foucault é irônico ao usar o termo "personagem", pois através dele o filósofo deixa a entender que as categorias que usamos para definir o corpo e a sexualidade não passam de constructos, são elaboradas em contextos específicos e atendem a fins específicos. Dessa forma, ele subverte a ordem positivista e insere sua reflexão sobre o tema em outra área, desta vez mais próxima ao que é proposto nesta pesquisa: a linguagem ou, mais precisamente, a ficção. Mesmo a pretensa verdade das ciências modernas é, neste caso, uma verdade produzida em função de determinadas relações de poder: "O importante nessa história não está no fato de terem tapado os próprios olhos ou os ouvidos, ou enganado a si mesmos; é, primeiro, que tenha sido construído, em torno do sexo e a propósito dele, um imenso aparelho para produzir a verdade" (FOUCAULT, 2010, p. 64).

Levando em conta tal aparelho de produção de sentidos, Foucault não considerará a sexualidade humana como uma força da natureza, mas antes como um "dispositivo" ou uma "tecnologia". Ela é implementada e gerida por uma série de disciplinas e instituições, e está mais afeita às relações de poder existentes no interior de um grupo social do que a leis congênitas e universalizantes:

> A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 2010, p. 116-117).

Pensar desta forma trará desafios de reflexão sobre o corpo – incluindo suas facetas de gênero, sexualidade e raça – que serão desenvolvidos posteriormente por outros autores e autoras. Nesse sentido, para dar continuidade a esta introdução teórica sobre o tema, passo a me referir ao texto "Tecnologia do gênero", de Teresa de Lauretis. Publicado originalmente em 1986, este ensaio leva adiante a teoria foucaultiana sobre as tecnologias de produção da sexualidade para pensar especificamente numa questão que, embora não tenha sido ignorada por completo, não estava no foco de investigação de Foucault em sua *História da sexualidade*: trata-se do gênero sexual. A autora considera a teoria do filósofo francês fundamental para se pensar a sexualidade sob um ponto de vista discursivo, dado que ele a analise a partir de seus mecanismos de produção da verdade, entretanto, Foucault não atentou ao fato de que ela é construída de maneira "gendrada", ou seja, existem aspectos próprios desta tecnologia voltados para sujeitos masculinos e femininos[2].

Na base da maioria dos mecanismos de investigação e controle da sexualidade esta divisão binária do gênero está presente, sendo apontada como o paradigma de normalidade. Não é à toa que durante as primeiras décadas do século passado, como se pode verificar no excerto de Peixoto citado acima, homossexuais também recebiam a alcunha de "invertidos", ou seja, homens que apresentam marcas de gênero "próprias" às mulheres e vice-versa. Como se ao sexo (marcado pelo genitália) estivessem naturalmente associados comportamentos específicos, e a transgressão ou inversão destes comportamentos só pudesse ser explicada sob o espectro da patologia.

Em seu estudo, Lauretis parte da premissa de que "assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a *priori* nos seres humanos" (LAURETIS, 1994, p. 208), ele não está incrustrado no organismo da pessoa e tampouco é determinado pelo seu sexo. No entanto, a teórica também é cautelosa no sentido de não associá-lo ao puro imaginário, algo que escape ao real. Sua tese é de que o gênero não existe intrinsicamente aos indivíduos, mas sim na relação entre os indivíduos:

[2] De acordo com Teresa de Lauretis (1994, 208): "(...)devemos dizer desde o início, e daí o título deste artigo [Tecnologia do gênero], que, ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos, já está indo além de Foucault, cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero".

> Gênero é a representação de uma relação (...) o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer (...) Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social, em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1994, p. 201-211).

Uma vez que um indivíduo "pertence" a determinado grupo, e neste caso trata-se apenas de dois grandes grupos, "homem" e "mulher", ele representa, em suas relações pessoais – seja através de gestos, comportamentos ou vestimenta –, marcas atribuídas historicamente a este grupo e que se atualizam conforme são utilizadas, de modo que "a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação" (LAURETIS, 1994, p. 212). Pensando em termos de linguagem, entendo que esta proposição de Laurtis acerca do gênero se aproxima da teoria da enunciação de Mikhail Bakthin. O teórico russo analisa a língua a partir da instância da fala, quando sujeitos interagem e as significações são atualizadas no momento de sua enunciação. Ao enunciarmos, também estamos situados em uma zona de conflitos de interesses e diferentes perspectivas, pois evocamos enunciados formulados anteriormente, os quais remetem a grupos específicos e contêm cargas ideológicas próprias a cada um deles, e que podem entrar em choque no momento da enunciação, diz Bakhtin:

> O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências (BAKHTIN, 1992, p. 319).

Embora reatualizemos os enunciados a partir do ato enunciativo, nas palavras que usamos para nos comunicar ecoam vozes de outrora, fenômeno ao qual Bakhitin chamará de dialogismo. Trata-se de uma teoria que compreende a linguagem no limiar que há entre sincronia e diacronia. Neste mesmo limiar se encontra o gênero sexual conforme postulado por Lauretis. Retirado do plano da natureza e inserido no plano discursivo, o gênero também se manifesta a partir de uma série de práticas e enunciados proferidos anteriormente, mas, valendo-me do vocabulário empregado pela teórica, ele não é apenas o produto destes enunciados, é também seu processo, momento em que o enunciado/gênero se atualiza na relação comunicativa entre indivíduos e nela produz

sua significação. Desse modo, Lauretis desconstrói a ideia de que o gênero pertence ao indivíduo – como uma instância determinada pelo seu sexo e manifestada em sua personalidade –, pois não é possível concebê-lo fora da relação com o outro. Entretanto, ainda que o gênero se constitua a partir de seus enunciados, sua inserção na vida das pessoas não é superficial. Assim como, segundo Bakhitin (1992, p. 282), "a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam", o gênero penetra nos corpos através dos enunciados concretos que o realizam. Monique Wittig, em "O pensamento hétero", define com clareza este processo de inserção dos discursos nos corpos:

> Se o discurso dos sistemas teóricos modernos e da ciência social exercem poder sobre nós, é porque esse discurso trabalha com conceitos que nos tocam de perto. Apesar do advento histórico dos movimentos de libertação lésbica, feminista e gay, cuja ação já transtornou as categorias filosóficas e políticas dos discursos das ciências sociais, as suas categorias (assim brutalmente postas em questão) são, no entanto, utilizadas sem serem examinadas, pela ciência contemporânea. Essas categorias funcionam como primitivos conceitos num aglomerado de toda a espécie de disciplinas, teorias e idéias correntes a que chamarei o pensamento hétero (Ver o Pensamento Selvagem de Claude Levi-Strauss) Dizem respeito à "mulher", "homem", "sexo", "diferença", e a toda a série de conceitos que carregam esta marca, incluindo conceitos tais como "história", "cultura", e o "real". E embora tenha sido aceite em anos recentes que não existe semelhante coisa como a natureza, que tudo é cultura, permanece ainda um cerne de natureza que resiste a ser examinado, uma relação excluída do social na análise – uma relação cuja característica é inescapável na cultura, assim como na natureza, e que é a relação heterossexual (WITTIG, 2010, p. 3).

A esse tipo de relação pautada pelo viés heterossexual, Adrienne Rich (2010) dará o nome de "heterossexualidade compulsória", processo por meio do qual uma série de discursos, vindos seja do jornalismo, da publicidade, do cinema, da literatura e, evidentemente, das ciências, reiteram com tamanha frequência a relação binária entre um indivíduo do sexo masculino com outro do sexo feminino, cada qual com suas marcas de gênero específicas e muito bem definidas, que tal relação termina por se naturalizar em nossos corpos e formas de agir.

Judith Butler, alinhada com as teorias recentes sobre o gênero e a sexualidade e tendo como referência, além de muitos outros, os autores e autoras até o momento mencionados, formulará em 1991, com *Problemas de gênero*, sua tese sobre o assunto, a qual acrescentará à discussão o conceito de *performatividade*. Segundo ela, as marcas

de divisão de gênero, que incluem fatores como gestos corporais, comportamento e vestimenta, são formas de atuar no mundo. O corpo é o palco no qual mobilizamos estas características e construímos diferentes identidades, sendo que as tentativas de reduzir estes atos a um núcleo interno e imutável do ser humano não passam de uma "ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora" (BUTLER: 2010, p. 195). Sendo assim, a teórica insere o debate sobre o corpo e o gênero no âmbito político, sugerindo que, por trás dos discursos que defendem a ideia de que as expressões corporais estão submissas a fatores nucleares da natureza humana (incluindo o discurso científico e sua aparente imparcialidade), há um jogo de poder que visa reiterar e legitimar um sistema de convívio pautado por um padrão heterossexista, estabelecendo como norma a formação de famílias, o casamento e o sexo reprodutivo. Esta série de condutas gera a ilusão de uma unidade identitária, em que gênero e sexo se correspondem e o corpo age segundo leis universais. Todavia, Butler questiona o alcance desta unidade e o que ela representa de danoso para quem está à sua margem:

> Não implica a "unidade" uma norma excludente de solidariedade no âmbito da identidade, excluindo a possibilidade de um conjunto de ações que rompam as próprias fronteiras dos conceitos de identidade, ou que busquem precisamente efetuar essa ruptura como um objetivo político específico? (BUTLER, 2010, p. 36).

A hipótese de Butler é de que nossas expressões de gênero e sexualidade, apesar de criarem a ilusão de estarem vinculadas à essência ou à natureza do ser humano, são performáticas. Dentro desta concepção, todos os atos, gestos, desejos ou expressões de gênero são compreendidos como atuações destituídas de qualquer relação causal com uma possível natureza sexual do indivíduo: "O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade" (BUTLER, 2010, p. 194). Ao pensar os gêneros sexuais em termos de performatvidade, a teórica chama a atenção para um corpo que pode se manifestar sob múltiplas formas, haja vista que, se o gênero é performático e representa não um corpo, mas uma incorporação de atos que o conduzem à sua realização, isto significa que este corpo pode agir (performar) de diferentes maneiras. Para justificar sua hipótese, Butler usa como exemplo as práticas de *drag queen* e travestimento, já que

quando um corpo de sexo masculino apresenta, de forma hiperbólica, traços de gênero feminino, o efeito causado é o de mostrar justamente o que há de teatral e fictício em seu processo de elaboração, denunciando, através do excesso de uma representação genérica de mulher, o artifício daquilo que habitualmente se entende por natural:

> A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os "homens" e as "mulheres". A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundeza intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um "ato", por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do "natural" que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2010, p. 211).

Gostaria de me atentar a esta possibilidade de cisão mencionada por Butler, pois considero, para enfim evocar a segunda categoria que norteia este estudo, a escrita como um importante espaço de ruptura em relação aos paradigmas heteronormativos de formulação do corpo/gênero, conforme se verá adiante na análise dos textos de Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu. Nesse sentido, a fim de ligar a vertente do corpo com a da escrita, finalizo esta introdução teórica pelo emblemático "Um manifesto para os *cyborgs*", texto de Donna Haraway publicado em 1987. Também em diálogo com o que vinha sendo produzido à época nos estudos de gênero, corpo e sexualidade, Haraway não tem o mérito de sintetizar em linhas claras o que fora dito até então, mas de dinamitar o pensamento teórico, colocando-o sob a forma – nada acadêmica – do manifesto. Desse modo, a autora projeta a imagem do *cyborg*, um ser híbrido, que trafega na fronteira entre o humano e a máquina, para (re)pensar o corpo e suas categorias hegemônicas. Isto ocorre porque o *cyborg* rompe com a ideia de essência; sua constituição corporal não é uma dádiva da natureza, ao contrário, ele é um ser maquinal, arquitetado pela cultura: "O *cyborg* passa por cima do estágio de unidade original, e da identificação com a natureza, no sentido ocidental" (HARAWAY, 1994, p. 245).

Alheio à ideia de unidade original, o *cyborg* é também um ser em suspensão, seu corpo responde com ambiguidade às demandas de inserção em categorias "fixas" como homem e mulher, o "(..) mito *cyborg* se refere a fronteiras violadas, fusões potentes e possibilidades perigosas" (HARAWAY, 1994, p. 249). Haraway elege a imagem desses

seres híbridos pois, segundo ela, eles representam um "(..) mapeamento ficcional da nossa realidade social e corporal, além de uma fonte imaginativa que sugere algumas associações muito frutíferas" (HARAWAY, 1994, p. 244). Sendo assim, o *cyborg*, com suas características fronteiriças, é uma imagem evocada no sentido de formular uma nova epistemologia, capaz de pensar o sujeito ocidental não mais em termos de uma unidade identitária que o aproxime da natureza, mas no que nele há de parcial e transitório. Dessa maneira, a escrita assume relevância no pensamento de Haraway, já que o deslocamento epistemológico proposto pela autora deve ser explorado através de uma linguagem que não aspire, de forma ingênua, à imparcialidade e à clareza do discurso científico tradicional:

> Escrever representa preeminentemente a tecnologia dos *cyborgs*, superfícies gravadas das últimas décadas do século XX. A política *cyborg* é a luta pela linguagem e contra a perfeita comunicação, contra aquele código que traduza todos os significados perfeitamente, o dogma central do falo-logocentrismo. Eis por que a política *cyborg* insiste no barulho e advoga a poluição, rejubilando-se nas fusões ilegítimas entre animal e máquina. Estas são ligações que fazem do Homem e da Mulher seres tão problemáticos, subvertendo a estrutura do desejo, a força imaginada para gerar a linguagem e o gênero, ao mesmo tempo em que subverte a estrutura e os modos de reprodução da identidade "ocidental", da natureza e da cultura, do espelho e do olho, do escravo e do senhor, do corpo e da mente (HARAWAY, 1994, pp. 276-277).

Esta escrita "poluída" mencionada por Haraway também foi objeto de reflexão de Roland Barthes, o qual, ao contrastar o discurso científico ao discurso literário, faz o seguinte apontamento:

> A ciência é grosseira, a vida é sútil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro ou derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela ressente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (BARTHES, 2013, pp. 19-20).

Barthes identifica na literatura um lugar privilegiado para se "poluir" ou "estragar" a linguagem, já que no lugar de encerrá-la através de uma pretensa objetividade, ela a encena. A literatura, diferentemente da ciência, é um espaço onde os saberes estão em movimento, não se encerram em termos e conceitos inequívocos e imutáveis. Dessa forma, no que diz respeito à abordagem do corpo e da sexualidade, a produção literária de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert se aproximam. Os saberes que definem e, por vezes, subjugam o corpo humano em categorias rígidas são inseridos neste espaço de "reflexibilidade infinita" da escritura, são dramatizados. Não é à toa que tanto Abreu quanto Guibert produziram obras que transitam entre diferentes gêneros e formas de expressão, situadas na fronteira entre o conto e o romance, a poesia e a prosa, a escritura e a imagem visual, a ficção e a autobiografia, são formas que, assim como a construção que estes autores fazem sobre o corpo humano, não assumem características fixas, mas transitórias: formas travestis.

Introduzo a análise destes autores a partir de alguns paratextos, nos quais eles comentam sobre suas produções literárias e refletem acerca de questões caras a este estudo, como corpo, sexualidade e escrita. Em 1977, o autor francês publica um volume de narrativas curtas, cujo tema central é o corpo dos narradores, intitulado *La mort propagande*. Pretendo me dedicar à análise de algumas dessas narrativas adiante, mas no momento, quero apenas me referir ao que fora dito por Guibert na quarta-capa do livro, na qual ele, de forma semelhante ao que seria formulado posteriormente nas teorias supracitadas de Lauretis, Butler e Haraway, faz uma aproximação entre o sexo e a linguagem:

> Car le sexe et la langue, c'est ce qui est vif, n'as pas de peau. Car la langue, c'est ce qui parle, bave, mange, suce, rentre et sort. Car le sexe c'est ce qui est mangé, et mange, et décharge. Décharges de mots, de baves, de semences. Un corps homossexuel: une écriture anal-phallique. Car bien sûr c'est le corps qui dit, qui écrit, qui s'explore et s'inscrit dans le texte. Se théâtralise et s'hystérise, se sado-masochise. Dit son désir et sa jouissance. S'ouvre, se déchire et se défonce. Inventoire les organes et les fait jouer comme des instruments de musiques. Entretenir un rapport sadomasochiste à l'écriture: par elle, disséquer son corps, et la disséquer elle-même (GUIBERT: 2009, p. 120).

O sexo e a língua são vivos e, portanto, não são estáticos, ambos se transformam ou – para usar novamente o vocabulário bakhitiniano –, se atualizam constantemente no

momento da enunciação. Além disso, Guibert se aproxima do que foi proposto por Haraway no plano da linguagem, uma vez que, ao apresentar no texto um corpo fora dos padrões heteronormativos (corpo "homossexual") ele também propõe uma escrita associada à diferença, uma escrita sadomasoquista, cujo prazer está ligado à exploração de seus limites e mesmo à sua destruição.

Na trajetória literária de Caio Fernando Abreu, o corpo também é o *lócus* a partir do qual muitas de suas narrativas ganharão forma, e assim como ocorre em Guibert, este corpo será explorado a partir de um ponto de vista descentrado, atento às suas possibilidades de transgressão. É o caso, por exemplo, do volume *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1989, cujos textos apresentam narradores/personagens que vivem no limite daquilo que é considerado saudável. Inseridos em ambientes onde o controle da sexualidade é rígido e orientado segundo padrões sexistas, os "dragões" de Abreu buscam prazer justamente naquilo que escapa às regras vigentes, fazendo de seus corpos, a despeito do ambiente conservador que os cerca, espaços de conflito e transformação. São corpos ao mesmo tempo mutantes, pois assumem formas animalescas, e mutáveis, dado que estas formas são transitórias. A parcialidade dos corpos presentes nas narrativas remete à própria estrutura fragmentária do livro, elucidada pelo autor em nota introdutória:

> Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. 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. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móbile. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo – suponho – completo (ABREU, 2010, p. 7).

Em suma, o que pretendo explorar adiante com a análise dos textos de Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu é que corpo e escrita não são considerados como diferentes polos no processo de criação literária. Em outras palavras, o corpo não é apenas a representação de um elemento externo, ele também se produz pelo texto, no corpo do texto, já que é neste espaço em que são elaborados esteticamente seus prazeres, desejos e dores.

Capítulo 2

Hervé Guibert: autoficção e o corpo teatralizado

Ao leitor pouco familiarizado com a obra de Hervé Guibert, cuja recepção no Brasil e, de modo geral, na América Latina, é pouco expressiva, dado que apenas alguns de seus livros foram traduzidos e, pelo menos no Brasil, os que o foram estão fora de catálogo há anos, cumpre fazer uma apresentação do autor. Para tanto, pretendo situá-lo no cenário literário francês estabelecido entre as décadas de 1970 e 1990, apontando o diálogo que ele estabeleceu com os demais escritores e pensadores do período, notadamente Roland Barthes e Serge Doubrovsky, e identificar alguns aspectos do acolhimento de sua obra pela crítica literária acadêmica da França. Em seguida, passo a analisar os textos presentes em *La mort propagande*, com vistas ao processo de elaboração do corpo.

Tendo traçado o mesmo caminho percorrido por outros tantos escritores, a exemplo, inclusive, de Caio Fernando Abreu, Guibert iniciou sua vida profissional como jornalista, e paralelamente a esta atividade dedicava-se à escrita de seus textos literários. Esta informação já estabelece, de imediato, um horizonte de comparação entre esses escritores no que diz respeito ao processo de criação artística. Afetados pelo cotidiano maçante das redações de jornais e revistas (na década de 1970, Guibert escrevia para o *Le Monde*, enquanto Abreu era colunista da recém-criada revista *Veja)*, eles queixavam-se do pouco tempo que tinham para a escrita de ficção. De acordo com Paula Dip, amiga de redação e biógrafa do autor, "Caio não gostava nem um pouco de ser jornalista: trabalhar na imprensa tinha um sentido pejorativo, era 'fazer biscate' ou 'costurar para fora', um emprego banal, como qualquer outro, apenas para pagar o aluguel" (DIP, 2009, pp. 95-96). Ocorre que este "emprego banal" consumia tempo e energia destes autores, e moldavam, num certo sentido, a própria forma com a qual eles escreviam seus textos de literatura. Não é à toa que a produção de ambos é permeada, em sua maior parte, de narrativas curtas. Em um comentário crítica à sua própria obra, Guibert diz:

> J'étais pressé d'écrire: d'abord sous le coup de l'urgence sentimentale (et plus que des nouvelles, c'étaient des lettres recopiées), et par manque de temps, parce que l'activité rémunérée à côté - le journalisme - me réclamait de la copie; j'écrivais ces histoires personnelles, où le *je* n'était plus interdit, à la sauvette, comme un voleur du temps imparti économiquement à l'écriture. Le journalisme, aussi, m'avait enseigné le brièveté, la hantise de répétitions, et j'ai relativement écrit par les longueurs exigées par cette profession: de deux à six feuillets (GUIBERT: 1994, p. 147).

Fica claro o quanto o cotidiano célere da redação de jornal exercia influência em sua forma de escrever, restringindo suas narrativas ao número de laudas usualmente empregado em colunas jornalísticas, o que se observa nos textos curtos e fragmentários publicados entre 1979 e 1982 na *Revue Minuit*, por exemplo, muitos dos quais seriam posteriormente compilados na forma de livros. Cabe frisar que, se a escrita jornalística influenciou sua produção literária, o inverso também ocorreu, conforme salienta Stéphane Russel em "Articles intrépides: le journalisme d'Hervé Guibert":

> Il écrit ses articles comme il écrit son œuvre, en repoussant toujours les limites d'ordre générique, comme celles qui, dans le journalisme, interdit le recours à la première personne ou à la fiction. En cela, il s'inscrit dans une tendance littéraire qui témoigne d'un « éclatement des genres », repérable chez les plus grands auteurs du XXe siècle (RUSSEL, 2012, p. 186).

Russel situa Guibert na gama de uma série de escritores do século XX, todos caracterizados pela desconstrução da ordem tradicional dos gêneros literários. Com efeito, é forçoso pensar a obra do escritor francês sem levar em consideração a mescla de gêneros e formas de expressão artísticas. Outros críticos, como Claire Pepin, também perceberam este movimento de ruptura na escrita guibertiana, segunda ela: "La plupart des œuvres d'Hervé Guibert transgressent en effet les limites habituelles du genre dans lesquelles elles s'inscrivent" (PEPIN, 2003, p. 3).

Nesse aspecto, Guibert fez de sua obra literária um espaço de constante experimentação, não hesitando em trazer elementos do jornalismo, da fotografia, do cinema e das artes plásticas para compor suas narrativas. Um exemplo claro deste esforço do autor em mesclar diferentes linguagens está em *Suzanne et Louise*, livro publicado em 1980, no qual o cotidiano de duas senhoras idosas, tias de Guibert, é retratado a partir de imagens fotográficas, todas acompanhadas de excertos escritos na

forma de um diário, à semelhança do que fora feita por André Breton em 1928, com *Nadja*. O autor o classifica como se tratando de um *roman-photo*, ou seja, de uma narrativa que se desenvolve por meio do diálogo estabelecido entre as imagens fotográficas e os comentários a elas anexados.

Aproximar a fotografia da escrita, de modo que uma acrescente sentido à outra, é um desejo manifesto do autor: "Je rêve (que le texte dise l'impossible les limites de la photo, et que la photo repousse les limites du texte) que la photographie semble un même travail manuel que la calligraphie. Je rêve que les photographes se mettent à écrire et que les écrivains prennent des fotos"[3]. Deste flerte com a fotografia, Frédérique Poinat, em "Hervé Guibert – photographe?", também identifica um diálogo com a linguagem cinematográfica: "Guibert voulait être cinéaste. Ses photos bougent; elles sont toujours des mises en mouvement et il a choisi très tôt de les organiser en séries : elles ont d'abord produit *Vice* (écrit em 1979) et le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980)"(POINAT, 2012, p. 244).

Já para o crítico Arnaud Genon, a fotografia de Hervé Guibert atende a um projeto de desvelamento de si levado a cabo pelo autor desde seus primeiros textos publicados:

> Nous devons donc nous intéresser às ses photographies qui participent de ce même projet initial. La photographie est pour Guibert une forme d'écriture, écriture proche de celle de la lettre ou de celle du journal. Elle revêt les contours d'un dévoilement de soi au sens large du thèrme, dans cette volonté de partager un moment saisie, un instant volé, dans son essence, dans l'intimité du rapport du photographe avec sa propre image ou avec celui d'autrui (GENON, 2014, p. 49).

A escrita de Guibert se mostra, por vezes, fragmentária e aforística. O autor traz elementos de outras artes e rompe com estruturas tradicionais da narrativa, em busca de uma linguagem capaz de revelar sua intimidade, desvelando até mesmo o que nela há de abjeto. Numa de suas entrevistas, ele diz: "C'est vrai que ce jeu de la vérité et de la sincérité, poussé un peu dans des excès, m'amène à ce qui doit être, j'imagine, comme une très grande impudeur" (GUIBERT, 1992, p. 146). Veremos, contudo, que o

[3] Citação extraída de um manuscrito de Hervé Guibert disponível no IMEC (Intitut Mémoires de l'Édition Contemporaine), o texto completo pode ser lido em: POINAT, Frédérique., *L'Œuvre siamoise* : Hervé Guibert et l'expérience photographique, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 244.

desvelamento de si, ainda que beire o impudor, só pode ser realizado através de um cuidado com a linguagem, num processo em que a experiência íntima vivida se converta numa experiência de escrita. Desse modo, esta vontade de "tudo dizer" mencionada por Genon se converte em uma vontade de tudo estetizar.

O interesse pela fotografia, somado à sua busca em transformar a experiência de si numa experiência de escrita de si, chamou a atenção do crítico Bruno Blanckeman para a correspondência existente entre a obra de Hervé Guibert e Roland Barthes, em "L'écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes)[4]", ele afirma que:

> Toute l'œuvre d'Hervé Guibert, du premier texte publié en 1977 au dernier publié de son vivant en 1991, est orientée vers cette expérience écrite de soi que Barthes, vers le milieu des années 1970, envisage comme une nouvelle gageure littéraire, à côté de bien des interdits modernistes. Sans s'y engager pleinement lui-même, il en désigne le chemin, ou la direction, et Hervé Guibert en quelque sorte s'y engouffre, chacun de ses récits constituant, selon sa propre expression, une aventure singulière, le lieu où une conscience ponctuelle de soi s'articule à la relation tantôt narrative tantôt discursive d'une expérience intime (BLANCKMEN, 2003, n.p.).

Ao "matar" o autor em 1968, Barthes não esterilizou a discussão em torno da questão. No sentido inverso, ele deu margens para que os estudos acerca do estatuto autoral fossem desenvolvidos a partir de outra perspectiva, mais distante da lógica biográfico-referencial, a qual entendia o autor como um ente anterior (e superior) ao texto, tendo com sua obra "a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o filho" (BARTHES, 1988, p. 51), e mais próxima de uma lógica processual da escrita, na qual o sujeito não apenas gera o texto, mas é também por ele gerado. Sendo assim, ao aproximar Guibert e Barthes, o crítico enxerga em suas obras esta "experiência escrita de si", ou seja, de um "eu" que se constitui na escrita, que ao se enunciar, ganha corpo e sentido.

O argumento de Blanckmen assemelha-se ao de Genon, ambos identificam na obra de Guibert, do primeiro ao último texto publicado, este empenho em expor sua

[4] Conferência realizada no colóquio internacional Roland Barthes, « La traversée des signes », organizado por Françoise Gaillard e Anne-Sophie Chazaud-Tissot, Centre Georges Pompidou, Paris 17-18 de janeiro de 2003. Disponível em: http://www.herveguibert.net/#!lcriture-du-trahir-vrai-/c1ioq. Acesso em 26 jun 2015.

intimidade. Em que pese o exagero desta informação, visto que o autor francês também escreveu narrativas de aventura e fantasia, a exemplo de *Les lubies d'Arthur* , de 1983, e *La chair fraîche*, publicado postumamente em 1994, sua obra é constituída majoritariamente por textos que encenam aspectos de sua vida pessoal, no entanto, é evidente que a "verdade" da experiência de si não é a mesma da experiência escrita de si, conforme sinalizou o próprio autor: "Je tiens à la vérité dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule"[5] (GUIBERT, 1990, n. p.).

Desse modo, a maior linha de força da crítica guibertiana está concentrada na análise da categoria "autoficção". O termo, cunhado por Serge Doubrovsky na quarta-capa do romance *Fils* (1977), diz respeito justamente a este processo de elaboração de si mesmo através da escrita, no qual o referente externo, biográfico, é transformado pela linguagem, e o sujeito que visa construir seu passado e sua personalidade é ele próprio construído durante a narrativa autobiográfica, convertendo-se num personagem de ficção. Assim Doubrovsky introduz ao público este novo termo: "Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberte" (DOUBROVSKY, 1977, quarta-capa).

Apesar do ar despretensioso com a qual Doubrovsky traz à tona esta nova categoria, ela foi capaz de preencher a lacuna existente até então na reflexão que Philippe Lejeure fizera acerca da autobiografia em 1975, quando da publicação do *Pacto autobiográfico*. Disposto a estudar um gênero acolhido com desdém pela crítica acadêmica, este teórico procurou entender quais elementos formais conferem a uma narrativa o estatuto de autobiográfica. Em sua hipótese , o gênero é apresentado a partir da ideia de um pacto, uma espécie de contrato de leitura que o escritor propõe ao público, o qual "pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala (LEJEUNE, 2014, p. 28). No intuito de ratificar sua hipótese, e será desse esforço argumentativo que nascerão as lacunas, Lejeune contrasta o pacto autobiográfico ao que ele chamará de pacto romanesco, sendo este último caracterizado pela diferença de nome entre o autor e o narrador/personagem de um livro (LEJEUNE, 2014, p. 32). Assim formulados, estes

[5] Entrevista concedida a Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1 de março de 1990.

dois pactos de leitura parecem estar simetricamente opostos, de um lado, a autobiografia tradicional, cuja identidade do narrador coincide com aquela de quem escreve, na outra extremidade, o romance, marcado pela heteronímia entre o nome do autor e o herói. Em sua reflexão inicial, Lejeune é taxativo quanto às diferenças entre estes polos:

> (...) *Nome de personagem ≠ nome do autor*: Esse fato por si só exclui a possibilidade de autobiografia. Pouco importa, então, que haja ou não, além disso, atestado de ficcionalidade (...). *Nome do personagem = nome do autor*: Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção (LEJEUNE, 2014, pp. 33-35).

Lejeune ilustra sua tese a partir de um quadro que distingue estes dois pactos de escrita. Também baseado na ideia de homonímia e heteronímia do narrador/personagem e o autor, a ilustração do teórico será alvo de críticas e reformulações por deixar dois espaços vazios e inclassificáveis. No primeiro deles, trata-se da possibilidade de haver um texto autobiográfico cujo nome do personagem difere daquele do autor. O segundo, por sua vez, refere-se aos casos em que um texto de caráter ficcional adota como nome do personagem o mesmo do autor. Pretendo me ater a este último caso em particular, pois é o vácuo a partir do qual emergirá o termo "autoficção". Tenho tido o cuidado de chamá-lo de "termo" ou "categoria", pois acredito que a elaboração conceitual que dará sentido a esta palavra não remete unicamente aos postulados de Doubrovsky. O intervalo que separa o romance da autobiografia também fora tema de reflexão por outros pensadores do período, basta atentar para o fato de que em 1977, mesmo ano de publicação de *Fils*, é lançado *Roland Barthes por Roland Barthes*, texto que autor apresentará da seguinte forma:

> Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a

> necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 1977, p. 129).

Barthes se nega a chamar os textos que compõem seu livro de autobiográficos e, embora seja eloquente ao afirmar que se trata de um romance, o autor também não tarda em problematizar esta nomenclatura, chamando atenção para a necessidade de se remodelar os gêneros e revelar o que neles há de parcial. De impasse semelhante surgirá a categoria autoficção, a qual será marcada justamente por ser um gênero fronteiriço: *quase* romance, *quase* autobiografia.

Anos mais tarde, Doubrovsky viria a dar algumas satisfações adicionais a respeito deste quase gênero. Segundo ele, a questão do pertencimento ou não a um dos pactos mencionados por Lejeune não caracterizam, em sua perspectiva, o que ele chamou de autoficção: "creio que é além ou aquém do problema dos 'pactos' que se inscreve a autoficção: no funcionamento simbólico da própria escrita. Esse funcionamento que encarna em sua própria enunciação o tema mais profundo desta obra e de minha obra em geral" (DOUBROVSKY, 2014, p. 117). Nesse sentido, é de pouco relevância o fato de que o escritor tenha adotado seu próprio nome para se referir ao protagonista da narrativa, e que este nome remeta a uma pessoa real, existente num mundo real, uma vez que o que está em jogo é o processo de enunciação destes elementos, que se dá a partir de uma espécie de "roteirização romanesca da própria vida" (DOUBROVSKY, 2014, p. 124). Este recuo que permite ao escritor transformar o vivido em narrativa e fazer de si mesmo um personagem é observado na obra de Hervé Guibert por Ertaud e Genon (2007, n. p.p.): "Guibert avait fait de lui-même son propre personnage par le prisme de l'écriture autofictionnelle, il était devenu cet autre 'moi-même' littéraire, alter ego au sens premier de l'expression latine" (ERTAUD e GENON, 2007, n. p.).

O diálogo com o cinema e a fotografia, o flerte com a escrita de Roland Barthes e a transformação da experiência pessoal numa narrativa autoficcional são constantes observadas ao longo de toda a obra de Hervé Guibert. Acrescenta-se, no entanto, que estes elementos me parecem estar associados a um denominador comum, a saber, a elaboração do corpo. Desde suas primeiras publicações, Guibert mobiliza diferentes linguagens artísticas e dialoga com outros autores, como Roland Barthes e Michel Foucault, no sentido de construir um espaço de reflexão sobre o corpo humano, o qual

será apresentado sob diversos pontos de vista: o corpo que sente desejo, que ejacula, que produz dejetos, que envelhece, que se traveste, se mutila e se sadomasoquisa. Nesse sentido, o processo de desvelamento de si passa necessariamente por um desvelamento do corpo.

Acredito que estas características possam ser observadas nos textos que compuseram a primeira coletânea de narrativas de Guibert, reunidas no volume intitulado *La mort propagande*. Como dito, estes textos foram publicados em 1977 e, apesar de ser seu livro de estreia, há nele algo de "profético", haja vista que os temas nele abordados ecoarão ao longo de sua obra futura[6]. Curiosamente, mesmo o embate do autor contra a morte, que ganhará sua forma mais dramática em seus escritos finais na década de 1990, quando sua condição de saúde já estava severamente afetada pela AIDS, está prenunciado neste livro. Longe de ser evitada ou sequer temida, a morte aparece como um meio de compreensão do corpo e de suas transformações.

La mort propagande contém doze textos curtos e de foco narrativo variado, parte deles escrito em primeira pessoa e outra em terceira. Em alguns, no entanto, é impossível discernir com clareza a posição do narrador, dado a total ausência de pronomes pessoais. A apresentação do livro é um de seus momentos mais importantes, nela o autor/narrador delineia suas premissas e convida o leitor a explorar a experiência do corpo que ele pretende desvelar nas páginas seguintes. É como se, ao abrir das cortinas, um ator prestes a iniciar um monólogo contasse em linhas gerais o que o público verá durante os demais atos que compõem a peça. Diz ele no primeiro parágrafo: "Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis un dans état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit: photo, film, bande-son"(GUIBERT, 2009, p. 7).

[6] Indo mais longe, Claire Pepin enxerga nos primeiros textos escritos por Hervé Guibert não apenas um eco de sua bibliografia futura, mas também de sua biografia: "Lorsqu'il meurt le 27 décembre 1991 à l'âge de trente-six ans seulement, Hervé Guibert est devenu une légende. Outre l'aspect scandaleux provoqué par l'aveu de sa maladie, le sida a contribué à rendre l'artiste célèbre parce que l'ensemble de son œuvre semblait le diriger vers cette issue fatale, à tel point que ses écrits de jeunesse constituent aux yeux de certains critiques une « annonce troublante, irrationnellement prophétique et précise »des événements qui l'ont touché par la suite. Le destin de l'écrivain fait ainsi étrangement écho à celui qu'il envisageait pour lui-même dès ses premiers textes. Les coïncidences entre les écrits de jeunesse d'Hervé Guibert et plusieurs des éléments biographiques tardifs le concernant nous poussent à faire le constat suivant : les premiers écrits guibertiens annonçaient le cours de la destinée de leur auteur" (PEPIN, 2003, pp. 1-2).

Há muitos elementos a serem sublinhados neste excerto. O autor pretende falar de si, mais especificamente, de seu próprio corpo, mas este espaço é logo problematizado, pois o *lócus* corporal a ser explorado encontra-se num estado de teatralidade e paroxismo, de modo que cada sintoma de ordem fisiológica, seja de gozo ou de dor, será hiperbolizado, levado para além do orgânico e transformado numa experiência cênica e performática, o que nos convida a fazer uma relação entre o texto de Guibert e a teoria de Judith Butler. De acordo com a formulação da teórica a respeito da performatividade de gênero, o corpo humano não é uma entidade anterior às ações (ou atuações) que realiza, mas sim um espaço que se constitui e se caracteriza ao curso destas ações: "Meu argumento é que não há necessidade de existir um 'agente por trás do ato', mas que o 'agente' é diversamente construído no e através do ato" (BUTLER, 2010, p. 205), diz a teórica em *Problemas de gênero*. Em geral, estas ações são repetitivas – porém não mecânicas –, o que gera a ilusão de que haja uma natureza guiando cada gesto corporal que fazemos. Quando, no entanto, levadas ao seu limite e hiperbolizadas, é possível observar nestas ações algo que estava escondido no marasmo de suas repetições, algo que se destaque em meio ao gregarismo e macule um olhar adaptado a enxergar no mundo corpos "normais", que atuam em conformidade ao que é considerado belo, são e natural. Também segundo Butler (2010, p. 2010): "Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural". Na apresentação de *La mort propagande*, Guibert acena para este movimento. O narrador pretende retratar o corpo segundo o que nele há de dissonante:

> Dès que'une déformation survient, dès que mon corps s'hystérise, mettre en marche un mécanisme de retranscription: éruction, déjection, sperme à l'issue des branlages, diarrhées, crachats, catarrhes de la bouche et du cul. M'ingénier à les photographier, à les enregistrer. Laisser parler ce corps convulsé, haché, hurlant (GUIBERT, 2009, p. 8).

Saliências, líquidos sudoríparos e urinários, dejetos, ejaculações, catarros, tudo o que escape, ainda que minimamente, ao estado habitual do corpo, será elevado ao primeiro plano. Os focos de localização do excesso são variados, bem como os métodos empregados para detectá-los: "Placer un micro à l'intérieur de ma bouche, pleine comme d'une bite, le plus profondémant possible dans ma gorge (...). Filmer mon cul en

fonctionnement" (GUIBERT, 2009, pp. 8-9). O escopo narrativo se multiplica para evidenciar as minúcias do corpo, muitas vezes agindo como uma espécie de sonda microscópica, capaz de nos conduzir a uma viagem pelo interior de um organismo vivo e em plena atividade. Em *La mort propagande*, o corpo é o cenário no qual decorrem os eventos da narrativa, e nós, leitores, somos convidados a excursionar por suas entranhas: "Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes delires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations" (GUIBERT, 2009, p. 8). Apesar de apresentar em seu texto uma série de reações orgânicas, ao situá-las em um estado de paroxismo, Guibert as dramatiza, daí a ideia de um organismo que delira, pois seu vínculo com um possível real biológico é precário. Trata-se antes de um corpo patético, cujas reações exibidas, ainda que de ordem biológica, não atestam um vínculo com a natureza imutável, mas com o que chamarei de *vontade do trágico*. Assim como um cientista trabalha arduamente em um laboratório a fim de descobrir uma nova bactéria ou uma nova vacina, Guibert trabalha com o afã de captar em seu corpo/laboratório algum elemento dissonante, capaz de ser encenado, convertido em drama.

Os excessos, sejam eles de gozo ou de dor, produzem sentido, eles são a via de comunicação do organismo com o narrador: "Laisser parler ce corps convulsé, haché, hurlant" (GUIBERT, 2009, p. 7). O corpo convulso fala, e de seus movimentos perturbados procede uma linguagem em crise: "Mes différents méthodes de branlage s'énoncent. La réalisation se déroule dans le chaos propre ao plaisir, ou à la revulsion (c'est un texte anarchique)" (GUIBERT, 2009, p. 8). A relação entre corpo e texto, já expressa na quarta-capa do livro, é novamente enfatizada: o corpo se realiza no discurso, e essa realização será tão mais dramática quanto maior o seu nível de alteração. A busca pelo excesso atinge seu ápice quando a morte passar a ser encenada:

> À l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant des caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort (GUIBERT, 2009, pp. 9-10).

A vontade do trágico, que vinha acompanhando o narrador ao longo do texto, culminará com a elaboração artística da morte. Se outrora o excesso era explorado no interior de um organismo em atividade, agora ele será intensificado a partir da encenação de um corpo putrefato. O referente biológico – ainda que precário –, que vinha sendo observado através de diversas reações fisiológicas, desaparece completamente quando se está em questão um corpo morto, sem *biós*, o qual, posto na frente de um palco, torna-se puro espetáculo. A morte, como afirma o narrador, é uma fonte imediata do trágico que ele tanto aspira atingir.

Mais adiante, o ato de filmar, apropriado para expor o corpo e enfocar seus detalhes, é evocado novamente: "Faire filmer mon corps en décomposition, jour après jour, éclaté sous le feu, étalé, cloué, exposé" (GUIBERT, 2009, p. 10). Filmagem, fotografia: o apelo a estes recursos de captação visual são bem-vindos para registrar a plasticidade e a tragicidade do corpo morto: "Ce spectacle ravira, plus beau qu'un film d'horreur, plus tragique qu'un sacrifice de sainte dans la mâchoire d'un tigre" (GUIBERT, 2009, p. 10), diz o narrador, projetando os efeitos que pretende causar com a exposição de seu próprio cadáver. Efeitos estes que, aliás, serão a tônica dos parágrafos finais da introdução de *La mort propagnde*, nos quais o corpo do público também é convidado a participar do espetáculo: "Le public sera pris de convulsions, contractions, répulsions, érections, vibrations, jouissances, dégueulis de toutes sortes. Son corps général, à son tour, se mettra à parler" (GUIBERT, 2009, pp. 10-11). A megalomania do narrador não esconde seu desejo de produzir uma espécie de obra de arte total, na qual se fundem elementos de cinema, literatura, fotografia e, sobretudo, teatro. Por isso, ele não se refere ao seu público como leitor, mas como espectador, alguém que participe em tempo real do espetáculo apresentado, submetido a uma experiência artística capaz de deixar seu organismo na mesma situação de paroxismo daquela observada no corpo teatralizado de Hervé Guibert[7].

[7] A ideia de obra de arte total remete a Richard Wagnar e está intimamente ligada com a disposição e o emprego de diferentes recursos semióticos no ambiente cênico (no teatro), exercício que, se bem sucedido, seria capaz de transportar o público para dentro do espetáculo. Diz ele em seu texto *A obra de arte do futuro*: "A cena tem, antes de mais, que preencher todas as condições de espaço para a acção dramática colectiva que nela há-de representar-se; em segundo lugar, porém, tem que resolver estas condições na intenção de levar essa acção à percepção e à compreensão dos olhos e dos ouvidos dos espectadores. Na organização do espaço dos espectadores é a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos – a par da adequação dos fins – pode corresponder; porque o desejo do espectador colectivo é precisamente o desejo da obra de arte, para cuja apreensão ele terá que ser determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador colectivo transporta-se inteiramente

O tom teatral se seguirá nos demais textos de *La mort propagande*. Após a introdução, o livro apresenta uma série de três monólogos, todos voltados para a apresentação performática do corpo. No primeiro deles, intitulado "Monologue I: Charcuterie Esthétique", o cenário descrito pelo narrador é uma sala de dissecção, onde o corpo passará por diferentes procedimentos cirúrgicos:

> Être dans une salle de dissection et dépecer un cul. Autopsier cet endroit de mon corps dont la pénétration par une bite, l'ongle du doigt calleux qui écrit et qui branle, griffe avec délice mes parois intestinales, ou le râpeux d'une langue se durcissant, me fait bander, jouir, pisser mon sperme. Écarter les deux fesses blanches, taillader le muscle au moyen d'un scalpel, épingler dans le liège de la table les fibres déchiquetées pour arriver au trou (GUIBERT, 2009, p. 15).

Aparentemente o corpo a ser retratado neste texto é o de um cadáver, o qual está situado em uma mesa de autópsia, prestes a ser cuidadosamente examinado por um médico legista. No entanto, esta primeira impressão é posta em dúvida, tendo em vista este organismo ainda tem sentidos: ele goza, ejacula, se contrai. O estado e o lugar em que ele se encontra são dos menos propícios para se sentir qualquer tipo de prazer erótico: os instrumentos médicos, o ambiente mórbido de uma sala de dissecção, tudo o que está ao redor parece convergir no sentido oposto ao deleite sexual, contudo, o que se observa é exatamente o contrário. A série de procedimentos médico-cirúrgicos pelos quais o indivíduo está sendo submetido se transforma em uma experiência erótica e estética: "Ne pas avoir peur d'avoir recours à un os, tibia, qui tiendra lieu de godemiché. Armé d'une lunette d'ophtalmologiste, jeu de miroirs microscopiques, la science au service de l'érotisme, stroboscoper les chairs distendues" (GUIBERT, 2009, p. 16).

Como vimos anteriormente, a emergência de uma nova racionalidade ocidental, que se deu a partir do estabelecimento dos Estados-nação modernos e o conglomerado de pessoas nas grandes metrópoles, fez com que novas formas de saber fossem desenvolvidas no intuito de controlar os modos de vida dos cidadãos. Sob o signo do

---

para o palco; só pela completa absorção por parte do público, o actor é artista. Tudo o que no palco respira e se move, respira e move-se por intermédio de um desejo maximamente expressivo de comunicação, desejo de ser visto e ser ouvido naquele espaço que, ainda que sendo relativas as suas dimensões, parece contudo ao actor, do ponto de vista da cena, conter toda a humanidade; porém, o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio no espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro" (WAGNER, 2003, pp. 179-180).

positivismo, a ciência tornou-se uma ferramenta indispensável para policiar os indivíduos e orientar seus comportamentos em âmbito público e privado. Nesse contexto, a sexualidade foi elencada como a principal fonte de perversões e distúrbios mentais. Caberia ao conhecimento científico analisar os hábitos sexuais e categorizá-los segundo padrões de moral e higiene. Em outras palavras, a ciência passou a reger a sexualidade. Hervé Guibert, no texto em questão, situa erostimo e ciência lado a lado. Ele elenca uma série de materiais clínicos que serão utilizados para analisar o corpo estirado na mesa, ocorre que, desta vez, a ciência está a serviço do erotismo, de modo que a sala de dissecção transforma-se num palco de fetiches. No lugar de remediar e controlar o prazer sexual, este ambiente médico o exacerba – entramos novamente no domínio do excesso e do performático. Do excesso porque o corpo se encontra naquele estado de paroxismo que nos fora anunciado na introdução, trata-se de um organismo que, apesar de sua aparência mórbida, está em ebulição. Cada etapa da autópsia traz a tona um novo espasmo ou um líquido que estava contido em suas entranhas: "À l'intérieur, dédales compliqués, poches à crever, membranes, souterrains, glottes anales. Le sentir défoncé, troué par le fer intrumental. Le faire dégorger, baver, cracher. L'entendre chier le sperme à toute gargouille, spasmodier" (GUIBERT, 2009, p. 17). Do performático porque há um evidente desejo em converter a experiência clínica numa experiência estética. O desafio é este: "Ne pas resssembler à une souris blanche, avoir de l'élégance jusque sur la tablette de liège" (GUIBERT, 2009, p. 17). O corpo é reafirmado como um espaço de criação artística, "j'ai le cul lyrique" (GUIBERT, 2009, p. 16), diz o narrador, enfatizando o fato de que seu corpo biológico, ao ser dramatizado, transforma-se em um corpo literário.

Representação de um referente externo? Entendo o corpo na literatura de Hervé Guibert antes como um espaço que só ganha vida ao ser enunciado, e cujas reações fisiológicas são organizadas no sentido de fornecer um efeito estético, performático. Sendo assim, cumpre analisar a posição discursiva do narrador, já que é através de sua voz que o corpo ganhará vida e significação, se tornando um objeto de fruição estética e erótica. A tarefa é delicada, pois apesar de falar de si mesmo, ele parece estar deslocado de seu corpo, observando-o e tecendo comentários a seu respeito como se estivesse falando de uma terceira pessoa. Este distanciamento ocorre pois "Monologue" não está escrito na forma de uma narrativa convencional, e sim de um drama a ser encenado. Dentro deste quadro, quem enuncia não é exatamente um narrador, mas um autor de

teatro, ou seja, alguém que não está narrando eventos de uma história finda, mas roteirizando – através de um processo de auto-injunção – o drama de seu próprio corpo, um corpo que será encenado em uma peça *por vir*:

> Couché sur le dos, recouvert d'un drap jusqu'à la tête, les jambes repliées sur le ventre, les deux mains maniant avec dextérité spatules, pinces recourbées ou incisives, ciseaux ronds. Une fois arrivé au trou, déplier les plissés roses comme les lamelles d'un éventail de Russie tsariste, plumes voluptueuses d'autruche noire caressant la rosette. Commencer par élargir le trou en y rentrant un doigt, puis la main tout entière trempée dans la vaseline (GUIBERT, 2009, pp. 15-16).

Selecionei este trecho a título de exemplo, mas poderia ter escolhido outro ao acaso, pois o que se observa nele está presente ao longo de todo texto, a saber, o emprego de tempos verbais, como o particípio e o infinitivo, que não são usados propriamente para narrar, mas para orientar a realização de ações – neste caso, de cenas –, de maneira que "Monologue" é construído na forma de uma grande didascália, a partir da qual o roteirista indica aos supostos atores os movimentos que eles devem fazer no espaço cênico. Disso decorre a atenção que ele confere a cada gesto corporal, já que é através destas performances que o corpo será teatralizado, apresentado ao público de forma dramática.

O segundo monólogo de Hervé Guibert, "Monologue II: Photographies", como o próprio título sugere, apresenta o corpo por meio de uma linguagem que se aproxima da fotografia, sem perder de vistas, no entanto, o efeito dramático que Guibert almeja atingir ao longo de todo livro – sua vontade do trágico. Nesse texto curto, de apenas um parágrafo, o corpo é valorizado pela sua plasticidade:

> Ventre gros exhibé. Épaules saillantes. Poitrine enfoncé. Courbes asymétriques. Ma position-lordose d'homme enculé. Le visage est ravissant, régulier, fin, d'une carnation pâle. Assemblages démodés. « Vous avez des allures de jeune fille de seize ans qu'on courtise. » « Il faut vous faire la cour? » « Vous vous ennuyez? » (GUIBERT, 2009, p. 21).

As primeiras linhas fornecem a descrição de um indivíduo que está sendo visto através de uma imagem fotográfica[8]. Diferentemente do texto anterior, no qual as reações fisiológicas (urina, suores, contrações e ejaculações) conferiam movimento ao corpo, desta vez ele é apresentado de forma estática e, apesar de sua pose sugerir um ato erótico e da menção à assimetria de suas curvas, não há nada na imagem descrita que chame atenção pelo excesso; as hipérboles são dispensadas, vemos um rosto regular, fino, clássico. No jargão popular, por vezes mais eficiente do que a linguagem técnico-acadêmica, definiria a posição do personagem fotografado como sendo *sexy sem ser vulgar*, fato a ser notado num texto de Hervé Guibert, autor que, tal qual Geoges Bataille e Jean Genet, faz do excesso uma de suas principais ferramentas de criação artística, sobretudo no que concerne à elaboração do corpo. No mais, o vulgar, aquilo que escapa ao habitual e, conforme o postulado de Butler, denuncia de forma parodística o que há de performático por trás daquilo que é considerado natural, é elevado e mesmo sacramentado na obra de Guibert através de um processo de escrita dos limites, em que uma imagem abjeta é explorada, analisada e ampliada pelo olhar microscópicos dos narradores, até o ponto em que ela atinja um patamar solene e trágico, por isso a morte – talvez a maior das abjeções – é constantemente posta em cena em sua literatura.

Tendo isto em vista, surpreende o modo harmônico com a qual o corpo é retratado no segundo monólogo de Guibert, pois parece ir de encontro ao seu projeto desestabilizador. Não à toa, a imagem suscita comentários jocosos, inseridos na forma de discursos indiretos: “vous avez des allures de jeune fille de seize ans qu'on courtise”, “il faut vous faire la cour?”, “vous vous ennuyez?”. Nesta espécie de *mise en abyme* de apreciações críticas, os observadores fictícios também se admiram da singeleza da fotografia, eles caçoam de sua expressão pueril como se soubessem que este corpo já fora retratado de maneira bem menos pudica. Contudo, longe de se constituir como uma antítese, “Monologue II” acena para a pluralidade de performances que um mesmo corpo pode realizar, aliás, como sugere Barthes, também em *Roland Barthes por Roland Barthes*, um único indivíduo pode ter mais de um corpo:

[8] Evocar uma imagem fotográfica “inexistente”, que somente tomará forma pela escritura, e dela construir uma narrativa, é um processo de criação que também está presente em *Image fantôme*, livro publicado por Guibert em 1981, o qual, conforme sugere o nome, trata-se de de uma obra sobre fotografia, mas que versará sobre imagens fotográficas que nunca foram tiradas, ou seja, fantasmas de imagens.

> "Que corpo? Temos vários." Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativado até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer, dois corpos locais: um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado) (BARTHES, 1977, p. 68).

Nesse sentido, o segundo texto que compõe a trilogia de monólogos de Hervé Guibert cumpre uma função descentralizadora, na qual o corpo, que até então só vinha sendo explorado pelo excesso, desta vez aparece sob um aspecto delicado e harmonioso, mostrando ao público uma performance diferente, rompendo com a expectativa de uma unidade que se basearia unicamente pela transgressão e assinalando seu caráter multifacetado. Não é por acaso que o autor usa o termo travestimento na introdução do livro, "à l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort" (GUIBERT, 2009, p. 9), adiantando ao leitor que o corpo assumirá roupagens diversas, e que todas elas não passam de simulacros, despojados de qualquer ligação com a "natureza originária" do sujeito. Natureza esta que, segundo o pensamento de Judith Butler, é também ela uma farsa, ou, em suas palavras, uma "ficção reguladora" (BUTLER, 2010, p. 201), que se empenha em fazer coincidir a repetição de determinados atos corpóreos, praticados por um grupo majoritário e/ou dominante, com a ideia de essência humana, excluindo os dissidentes dessa comunhão abeançoada por Deus e ratificada pela ciência[9].

Por fim, o terceiro monólogo, intitulado "Monologue III: mongolie interne", torna a fazer uso das imagens de excesso. As múltiplas lentes, sejam elas de máquinas fotográficas, de microscópios ou de câmeras filmadoras, são novamente evocadas, desta vez no intento de explorar um aspecto espefício do corpo: seus dejetos: "Cette période où je me mis à photographier mês déjections. Diarhées, défections, éclaboussures brutales de merde sur l'émail blanc de la cuvette, petits jets éclatés, à les reproduire. À les numéroter: défécation nº 1, nº 2, à les additionner" (GUIBERT, 2009, p. 25). Como dito, Guibert se esforça em converter aquilo que é vulgar e repulsivo num objeto de

[9] Sobre isso, Guacira Lopes Louro (2010, p. 16) afirma que "distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo *a* realidade".

fruição estética, desta feita, seu afã de tudo estetizar compreende também suas fezes, que tão logo passarão a ser apreciadas como verdadeiras obras de arte: “Celle-ci faisait ses effets magiques: observation perverse du liquide changeant de couleurs aux évacuations sucessives, se multipliant (plantes), faisant d’étrange arabesque” (GUIBERT, 2009, p. 25). A observação atenta e minuciosa, sorte de *close reading*, é o processo por meio do qual suas fezes ganham tonalidades e formas artísticas. Mais do que uma narrativa sobre dejetos, “Monologue III” é um texto sobre o olhar: um olhar edificante, contemplativo, o qual, desprendido de conceitos pré-formulados do que é belo e límpido, é capaz de sublimar até mesmo aquilo que usualmente é relegado ao posto de abjeto.

Ainda em “Monologue III”, o narrador-personagem ironiza o discurso médico-científico, compara o banheiro a um laboratório, um espaço sóbrio, onde impera a higiene, mas que será invadido e prazerosamente poluído: “Laboratoire secret aux parois blanches et glacées que je polluais, les yeux à demi clos, arrêtés par le plaisir de la merde liquide et brûlante qui rompt l'anus avant de baigner nos ventres. J'y entrais habillé, en ressortais le corps défait, convulsé, déliré” (GUIBERT, 2009, p. 26). Os atos corporais que configuram o quadro de um corpo “degenerado” não são apenas descritos como num romance naturalista do século XIX, mas ressignificados, valorizados pelo seu potencial transgressor, divinizados: “vins de messe accentués de dégénérescence. Quel bouquet!” (GUIBERT, 2009, p. 26).

Embora nesses três textos analisados não haja nenhuma menção ao nome do narrador, e mesmo nos textos subsequentes as poucas menções que houver serão feitas apenas pela inicial H, *La mort propagande* é classificado pela crítica como pertencendo ao projeto de desvelamento de si de Hervé Guibert. Como vimos, no entanto, este desvelamento, ainda que ocorra, se dá através da apresentação de um corpo que se quer encenado, dramatizado. Trata-se da revelação de uma identidade e de uma intimidade que admitidamente não passam de um *travestissement*. Aproximando a teoria queer, tal qual formulada por Judith Butler, de sua literatura, vimos que o corpo em Guibert é palco de diferentes performances, e justamente por isso ele é capaz de assumir aspectos pluriformes, travestido ora de maneira regular e pueril, como em “Monologue II”, ora de maneira abjeta e moribunda, como em “Monologue I”. Em suma, o corpo, em *La mort propagande*, é um espaço de experimentação estética: sua constituição biológica só ganha sentido quando enunciada ou encenada por um narrador/autor capaz de

sublimar até mesmo suas excreções e dejetos. Resta saber, contudo, se estas mesmas linhas de força permanecerão em seus escritos sobre a AIDS, quando a relação de Guibert com seu próprio corpo será afetada pelo desenvolvimento da síndrome. É possível que este novo organismo, fragilizado pelo avanço da enfermidade, também se transforme num espaço de performance? A tentativa de responder a este questionamento será adiada, pois no momento, passo a investigação do corpo na literatura de Caio Fernando Abreu, cuja formulação, em larga medida, se aproxima do que vimos até aqui nos textos do autor francês.

Capítulo 3

Os dragões de Caio Fernando Abreu

Relacionar as literaturas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert é um exercício muito profícuo para a compreensão de ambos os autores, haja vista os pontos em comum concernindo não apenas a escrita urgente e dramática que elaboraram a partir de suas experiências de soropositividade, mas também a própria maneira segundo a qual eles retrataram o corpo humano ao longo de suas carreiras literárias. Veremos adiante que alguns conceitos e categorias que viemos de analisar em *La mort propagande* se fazem presentes nos textos de Abreu, notadamente a ideia de performatividade e a construção de corpos hiperbólicos, marcados por gestos e ações que excedem seu estado "habitual". Somado a isso, o escritor brasileiro compartilhava da mesma admiração que seu contemporâneo francês nutria pela escrita "indisciplinada" de Roland Barthes, em entrevista publicada ao volume *Autores gaúchos*, denominada "Um biógrafo da emoção", Caio diz: "Eu não me sinto um intelectual. Nunca me senti (...). Sou mais Barthes, sou 'barthesiano'. Vou pelas coisas que me dão prazer em leitura, cinema e música. Intelectual é mais aquele cara que se concentra, que tem uma disciplina mental" (ABREU, 1995, p. 6).

Inicialmente, porém, chamo a atenção para uma de suas principais "diferenças" (mais tarde explicarei o motivo das aspas): as personagens do escritor brasileiro são vistas constantemente no embate com o "outro" ou "os outros", ao passo que as de Guibert costumam atuar sós, em monólogos, a partir dos quais o autor se autoficcionaliza. É evidente que devemos ter cautela antes de atribuir-lhe rótulos como ensimesmado ou egótico, já que, como vimos, o mesmo sujeito, com um mesmo corpo, assume facetas diversas. Assim, o outro está presente nos textos do escritor francês como uma instância do eu, fazendo jus à máxima rimbaudiana "je est un autre". Na obra de Caio Fernando Abreu, por sua vez, o outro tem seu espaço reservado, quase sempre inatingível: seu corpo é, ao mesmo tempo, objeto de volúpia e repulsa: "O humano excessivo aterroriza e maravilha. Igual à morte e ao amor" (ABREU, 2006, p. 25), diz Caio F., em texto publicado na ocasião do falecimento da atriz Lilian Lemmertz, cujas performances o fascinavam, tal qual o corpo prostituído do ator fascina Roland Barthes.

O corpo excessivo do outro, que aterroriza e maravilha, é uma tônica na literatura caiofernandiana, largamente explorada em sua contística e em suas crônicas publicadas no suplemento cultural "Caderno 2" d'*O Estado de São Paulo*, entre 1986 e 1995, posteriormente reunidas no volume *Pequenas Epifanias*, alguns meses após sua morte, em 1996. Nestes textos curtos, apesar de versar sobre temas atuais – espetáculos em cartaz, mudanças no cenário político da época etc – Abreu demonstra sua inaptidão para o jornalismo factivo, pendendo para uma prosa que era, nos termos de Antonio Gonçalves Filho (2009, p. 9), "explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária". Pessoalmente, gosto de apresentar sua literatura através dessas "pequenas epifanias", pois vejo condensado nelas uma série de temas correntes em sua ficção. Dessa forma, para demonstrar o embate entre o eu e o outro que venho sugerindo, tomo como exemplo a crônica "O rosto atrás do rosto", de 1986. Nesse texto, narrado em terceira pessoa, um personagem sem nome – a ausência de nomes próprios é uma praxe em Caio F.[10] – vê-se diante de um rosto que o encanta. Sem explicações situacionais referentes a "quando?", "onde?" e "quem?", a crônica se inicia da seguinte maneira: "Então ele viu o outro rosto. E era lindo, o outro rosto. Ele ficou olhando, encantado com tanta beleza. Mas o outro rosto não se movia" (ABREU, 2006, p. 46). Nesse breve parágrafo introdutório, a problemática a ser explorada ao longo da narrativa já está posta: o sujeito se maravilha com a figura do outro, mas se frustra, porque é incapaz de interagir com ele. Indiferente a ao encantamento de quem o está olhando, "o outro rosto não se movia". Como um refrão, essa frase será repetida diversas vezes, enquanto as tentativas de interação se intensificam, ganhando contornos cada vez mais desesperados:

> Deslizou as pontas dos dedos pela pele macia do outro rosto. O outro rosto não se movia (...). Com a ponta da língua, tentou abrir lentamente uma brecha entre os lábios do outro rosto. Os lábios do outro rosto estavam secos e não se abriam. E o outro rosto continuava sem se mover (...). Mordeu os lábios, o queixo, e também as faces e o nariz e os olhos do outro rosto. Com doçura, com paixão, com ansiedade e fúria. Mas o outro rosto não se movia (...). Então apanhou a navalha que trazia nos bolsos. Um click seco libertou a lâmina. E num golpe veloz, num único gesto, com todo ódio que era capaz, e era muito, cortou a pele macia do outro rosto. E o outro rosto, lavado de sangue, ainda

[10] A esse respeito, Bruno Souza Leal (2002, p. 58) faz o seguinte apontamento: "São poucas as personagens que têm nome, em todos os cinco livros [de contos de Caio Fernando Abreu]. Quando os têm, muitas vezes eles são simbólicos, como em 'Sargento Garcia' de *Morangos Mofados*, cujos protagonistas são 'Hermes' – ambíguo como o deus grego – e, ironicamente, o militar de nome igual à figura patética das histórias em quadrinhos".

> assim não se movia (...). Então apanhou o estilete agudo que trazia no bolso. E com um golpe preciso, furou os dois olhos do outro rosto. Cortado, os dentes quebrados: o outro rosto não se movia. Afastou o próprio rosto do e contemplou novamente o outro rosto. Embora destruído, o que restava do outro rosto continuava belo, e ainda imóvel, e também indecifrável (ABREU, 2006, pp. 46-47).

Num crescente de agressividade, as tentativas de interagir fisicamente com o outro atingem o paroxismo. A incomunicabilidade opera um efeito destrutivo, de modo que ao encantamento inicial acrescentam-se sentimentos de fúria e ódio. Os gestos violentos do personagem anônimo são vingativos, já que, face à inação do sujeito admirado, não lhe resta senão desconfigurá-lo, ferindo os atributos que fazem dele um ser tão fascinante. O outro se torna alvo de ataque, mas seu semblante permanece belo e indecifrável, resultando inúteis os excessos de raiva. Adiante, o mistério por trás desta figura emblemática será enfim revelado:

> Então percebeu: o outro rosto não era um rosto vivo. O outro rosto era uma máscara morta sobre um outro rosto vivo. Estendeu as duas mãos e arrancou a máscara do outro rosto.
>
> Por trás da máscara, por trás do outro rosto estava o rosto dele mesmo. Inteiro e sem ferimento algum, o rosto dele mesmo. E era lindo, o próprio rosto vivo por trás da máscara morta do outro rosto. Ele ficou olhando o próprio rosto. Ele estendeu as mãos e tocou o próprio rosto com todo carinho – e era muito, esse carinho – que era capaz (ABREU, 2006, pp. 47-48).

Reconhecer-se a si mesmo no outro era o que faltava para que a interação pudesse ocorrer, fazendo com que a agressividade se convertesse em afeto. Sendo assim, esta empatia corporal, na qual o rosto do eu se reconhece no rosto do outro, é a solução para o problema que fora posto no início da narrativa: "Foi então que o próprio rosto – que não era o outro rosto nem o rosto do outro, mas sim o próprio rosto vivo por trás da máscara morta de outro rosto – finalmente começou a se mover. (ABREU, 2006, p. 48). Nesse sentido, se coloquei aspas para enfatizar as "diferenças" entre Abreu e Guibert no tocante ao embate entre o eu e o outro é porque, ao fim e ao cabo, estes polos não são simetricamente opostos nas literaturas desses autores. Se em Guibert o *eu é um outro*, em Abreu *o outro é um eu*, mas, de qualquer forma, tais instâncias estão por demais misturadas para que delas se subtraia uma dicotomia. Do ponto de vista dos estudos culturais, esse binarismo também está diluído. Stuart Hall, no artigo "Quem

precisa da identidade?", ao salientar o fator relacional por trás dos processos de subjetivação que constituem nossos modos de estar no mundo, opta pelo uso do termo "identificação" em detrimento de "identidade". Identificar-se pressupõe uma interação com outro(s) indivíduo(s), a qual não necessariamente está fundada numa admiração: "Seu objeto pode ser tanto aquele que é odiado quanto aquele que é adorado" (HALL, 2014, p. 107). Com efeito, na perspectiva de Hall, a identificação nunca é um processo harmonioso, mas antes "um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre 'demasiado' ou 'muito pouco' – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao 'jogo' da *différence*" (HALL, 2014, p. 106). Subsumir implica em incluir-se em algo maior, mais amplo (Estado, família, religião, etnia, gênero etc.), em pertencer a algum grupo e obedecer estritamente às suas leis – o termo é oriundo do campo jurídico. Hall refuta a ideia de que a identificação ocorra dessa maneira subserviente. No processo por meio do qual o eu se identifica a um outro, e nesse sentido a crônica de Abreu é exemplar, há uma série de interesses conflitantes que se articulam. As diferentes vias de acesso ao outro – sendo o corpo a que mais nos interessa nesta pesquisa – são sinuosas, o que faz da identificação uma categoria a ser pensada pela sua precariedade: "A identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A fusão total entre o 'mesmo' e o 'outro' que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação" (HALL, 106, p. 106).

Como dito, as problemáticas do desencontro e da incomunicabilidade entre dois sujeitos, tão bem resolvidas em "O rosto atrás do rosto", serão exploradas ao longo da carreira literária de Caio Fernando Abreu. Por ser um traço marcante em sua obra, a fortuna crítica do autor está em grande parte composta de dissertações e teses sobre o tema, ao exemplo do estudo de Milena Mulatti Magri, intitulado *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. A partir de um *corpus* variado, englobando dez narrativas curtas extraídas dos volumes *O ovo apunhalado*, de 1975, *Morangos Mofados*, de 1982, *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, e *Ovelhas negras*, de 1995, Magri analisa diacronicamente a temática do desencontro nos textos de Abreu, o qual, segundo ela, está associado ao cenário urbano onde suas personagens estão situadas:

> Ao tratar o drama vivenciado pelos personagens, os textos de Caio Fernando Abreu expõem os sofrimentos vivenciados em contextos urbanos, destacando o individualismo, a solidão, a carência afetiva, a dificuldade de diálogo e de troca de experiências como experiências marcantes da vida nas grandes metrópoles. É por meio de tais vivências, protagonizadas pelos personagens, que a experiência do desencontro se manifesta na obra, permitindo situar a identidade de um sujeito particular na contística de Caio Fernando Abreu: o sujeito do desencontro, que é, também, um sujeito desencontrado (MAGRI, 2008, p. 179).

A análise de Magri, de viés explicitamente benjaminiana, assinala um aspecto específico do desencontro, associado ao contexto urbano e às dificuldades de troca de experiência na era moderna, conforme os postulados de Walter Benjamin em "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov"[11]. Sua proposta é semelhante à de Luana Teixeira Porto no estudo *Morangos mofados: melancolia e crítica social*, no qual a crítica analisa os contos publicados no volume de maior sucesso editorial do escritor. Em sua leitura, Porto dialoga com as propostas teóricas de Benjamin e Theodor Adorno e, tal qual Magri, elege a crise da experiência na modernidade como uma chave interpretativa para se pensar os dramas vividos pelas personagens do livro, segundo ela:

> A leitura de narrativas de *Morangos mofados* aponta que os textos de Caio Fernando Abreu trazem uma visão singular acerca de experiências sociais enfrentadas por indivíduos cuja subjetividade e integridade moral mostram-se abaladas (...). Os contos examinados, embora contendo problematizações e opções estéticas distintas, sinalizam essa perspectiva na medida em que sugerem a dificuldade de os indivíduos constituírem relações interpessoais consistentes e de poderem defender com liberdade seus princípios políticos e sociais (PORTO, 2010, p. 123).

Outros críticos, porém, estudaram a tensão entre subjetividade e alteridade através de outro prisma, mais próximo do que pretendo desenvolver nas páginas seguintes. Refiro-me, novamente, a um *conflito somático*, no qual o corpo excessivo e performático do outro gera, ao mesmo tempo, atração e repulsa. Em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em*

[11] De acordo com Benjamin (1994, pp. 197-198): "São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (...). Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que permanece até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável".

trânsito, Bruno Souza Leal empreende um estudo amplo da obra do autor gaúcho, englobando textos das décadas de 1970 a 1990. A respeito da relação entre diferentes personagens, o crítico entende que a sexualidade e o erotismo são vias de acesso ao outro: "O caráter reflexivo do eu, vivido cotidianamente, sob o signo da sexualidade, é a porta de entrada do outro: outro eu, outro mundo, outros trânsitos. O outro (...) passa a habitar o eu, fazendo da fragmentação e da incompletude companheiras inseparáveis" (LEAL, 2002, p. 40).

É a partir dessa premissa de Leal que inicio a análise de alguns contos de Abreu publicados em *Os dragões não conhecem o paraíso*, cuja nota introdutória foi mencionada acima. Se *Morangos Mofados*, de 1982, foi o maior sucesso de público do autor, *Os dragões*, de *1988*, foi o volume que mais chamou a atenção da crítica, sendo por muitos considerado o melhor livro do autor, "constituindo a súmula de um estilo aperfeiçoado ao longo dos anos" (DENSER, 2005, p. 9), conforme afirma Márcia Denser em prefácio publicado à coletânea *Caio 3d: o essencial da década de 1980*. Nos textos que compõem este livro de contos, os temas do corpo e da sexualidade assumem um lugar privilegiado, sendo a partir deles que as personagens passam por processos conflituosos – e em geral dramáticos – de metamorfose identitária, ou seja, eles se (re)constituem como sujeitos a partir da descoberta de seus desejos (e aqui, compreendo por desejo a atração lasciva que seus personagens mantêm em relação aquilo que difere da norma).

O volume contém treze textos e, assim como em *La mort propagande*, o foco narrativo deles é variado, embora se sobressaia o registro em primeira pessoa. A interface entre os contos do livro, o qual, retomando a nota introdutória supracitada, pode ser lido como um *romance-móbile*, ocorre de diferentes formas, a começar pelo fato de que as personagens, que em cada conto apresentam idades, estilos de vida e identidades sexuais e de gênero diferentes, têm uma origem espacial comum: a cidade fictícia denominada Passo do Guanxuma, onde elas viveram suas infâncias. São muitas as passagens em que há menção a essa cidade, mas as memórias relacionadas a ela são sempre negativas e aparecem no presente da enunciação na forma de traumas. O que torna este lugar tão ruim para as personagens do livro é justamente a política de controle do corpo e da sexualidade ali estabelecida. Trata-se de uma cidade interiorana conservadora, onde qualquer manifestação sexual ou expressão de gênero que desviasse da norma era rapidamente tornada pública e vista com maus olhos pelos demais

habitantes. É curioso notar que esse espaço fictício não se restringe às páginas de *Os dragões não conhecem o paraíso*. No volume *Ovelhas Negras*, de 1995, há um conto intitulado "Introdução ao Passo do Guanxuma". O título faz uso do termo "introdução" porque o autor tinha o projeto de escrever um romance inteiro sobre o local, do qual este texto seria apenas o seu capítulo inicial. Por falta de tempo ou de motivação, o romance jamais se realizou, mas seu preâmbulo é em si uma narrativa com começo, meio e fim, na qual a geografia da cidade é descrita de norte a sul e de leste a oeste, sendo que em cada ponto cardinal destacam-se estabelecimentos específicos, a exemplo da Vila Militar Rondon, situada na ala sul, onde se especula que os militares se entregam a prazeres libidinosos: "Acontece cada coisa, dizem, entre os oficiais de fora e a soldadesca do Passo, tudo rapaziada farrista e sem vergonha, mas nunca esclarecem que coisas, só dizem Deus-me-livre revirando os olhos se alguém insiste um pouco" (ABREU, 2010, p. 71).

Numa leitura biográfica, o Passo do Guanxuma pode ser equiparado a Santiago do Boqueirão, pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul onde Caio viveu quando criança e adolescente. A crítica que se aventurou a este tipo de aproximação referencial também teve o cuidado de elaborá-la em termos de autoficção. Segundo Nelson Luis Barbosa, num dos trabalhos de maior fôlego sobre o assunto, intitulado *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, "O biógrafo da emoção*", os contos do autor:

> Revelam a ancoragem profunda de uma vivência real na cidade de sua infância, na sua experiência mais íntima, mas nem por isso se reduzem a descrições unidimensionais meramente documentais ou acachapadas pela narrativa seca e dura de uma mera história de vida que se pode contar descartando-se o recurso profícuo da literatura que a recria e a reconta, transformando-a (LEAL, 2008, p. 266).

O nome dado a este local possui, ainda, uma carga metafórica revelada, porém não explicada, pelo próprio autor. Em entrevista concedida ao *Estado de São Paulo* em 1988, ao ser questionado sobre a existência factiva do Passo do Guanxuma, Caio responde de maneira esquiva: "Guanxuma é uma planta do Rio Grande do Sul, que serve para fazer um chá digestivo ou vassouras. As duas funções dela são de limpeza, o que resulta numa espécie de metáfora" (ABREU, 2005, p. 259). Seguindo, pois, a linha

interpretativa sugerida pelo autor, esse espaço fictício se configura como um local reservado a hábitos asseios e familiares, num cenário em que estar limpo implica em seguir condutas (hetero)normativas.

Tendo isso em vista, inicio a análise dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* pelo texto "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", que aborda o relacionamento entre o narrador (sem nome) e Dudu, que fora seu companheiro de infância e adolescência no Passo do Guanxuma. Dois momentos discursivos se intercalam ao longo do texto, num deles, destacado em itálico, trata-se de uma carta que o narrador escreveu para seu amigo, que ficou no Passo. No outro, o narrador não se dirige a nenhum locutor especificamente, ele apenas narra eventos de sua vida cotidiana em São Paulo, onde passou a residir. Poder-se-ia dizer, de maneira redutora, que a epístola escrita para Dudu enfatiza momentos de sua vida pregressa, retomando lembranças de sua cidade natal, enquanto nos trechos intercalados a ela o narrador enfatiza momentos de sua vida atual na capital paulista. Mas o fato é que o Passo do Guanxuma está presente em todo texto, e mesmo quando o narrador conta ao leitor suas vivências nos bordéis da rua Augusta, o Passo aparece como um fantasma, um superego, espécie de espaço/entidade, que julga os seus procedimentos mundanos segundo os critérios de valor por ele estabelecidos. Não à toa, uma menção direta ao local já é feita no primeiro parágrafo do texto:

> *Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma, Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo. Lembrei disso agora há pouco, olhando minha cara no espelho enquanto decidia se faço ou não a barba. Continua dura e cerrada, a barba, você conhece. Se faço todos os dias, a cara vai ficando meio lanhada, uns fios encravados, uns vermelhões. Se não faço, fica parecendo suja, a cara. Não decidi nada. Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você* (ABREU, 2010, p. 97).

Esse primeiro momento epistolar contém alguns relatos simples, aparentemente insignificantes para o desenvolvimento da narrativa, mas que posteriormente se revelarão cruciais. Mesmo a breve menção ao seu rosto, que aparenta estar sujo quando ele não se barbeia, não é acessória, já que ao longo de todo o texto o personagem é assomado pela sensação de sujeira, "tenho horror à ideia de ficar sujo, mesmo depois de

morto" (ABREU, 2010, p. 103), o que o conduz a ressaltar, de maneira obsessiva, suas práticas higiênicas, "tenho trinta e três anos e sou um cara muito limpo. Tomo no mínimo um banho por dia, escarafuncho bem as orelhas com cotonetes" (ABREU, 2010, p. 99).

Metáfora da limpeza, o Passo policialesco persegue o narrador e faz de sua vida uma eterna prestação de contas à sua cidade natal, de modo que é somente quando está alterado pelo uso de entorpecentes que ele consegue um breve instante de respiro e se abre para outras possibilidades de atuação no mundo, inclusive no que diz respeito às performances de gênero: "*quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, me esqueço de mim e fico meio mulher, mais a Noélia, uma gatona repórter da revista* Bonita*, que conheci no Bar uma noite que ela perguntou o meu signo no horóscopo chinês, e eu sou Tigre e você, lembrei, Dragão*" (ABREU, 2010, 104).

Dudu tem papel fundamental no decorrer da narrativa, afinal de contas, apesar de residir no Passo, o que se nota ao fim do texto é que ele representa um ponto de fuga, uma ruptura em relação aos hábitos conservadores da cidade. Não à toa, de maneira alusiva ao título do livro, ele é Dragão, um ser que, na "mitologia" de Caio Fernando Abreu, nada carrega de sagrado. O contato com Dudu instaura o embate do eu com o outro, dentro da lógica já mencionada, em que o outro causa admiração e repulsa. Temos, no último parágrafo de "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", o retrato desse processo dúbio:

> *Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar depressa no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros – para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente* (ABREU, 2010, p. 107).

A possibilidade de um contato corporal homoerótico tangencia, na perspectiva do narrador – a qual, por sua vez, está embebida pela ótica conservadora do Passo do Guanxuma – aquilo que é perigoso e abominável. O conflito entre o eu e o outro é, portanto, somático, e diferentemente do que ocorrera em "O rosto atrás do rosto", seu término é trágico. Em outras palavras, a pedrada fatal que o narrador-personagem dirige contra seu amigo é um gesto de expurgação, num contexto em que a relação homossexual fere a doutrina de limpeza estabelecida localmente. Dudu, sob o signo do Dragão, imagem que exploraremos adiante com a análise do conto que encerra o volume, é a encarnação de uma alteridade que escapa à compreensão limitada do narrador, mas que evidentemente o fascina e o acompanha pelo resto de seus dias. Sua destruição não é suficiente para fazê-lo desaparecer do imaginário de seu assassino, dado que a estrutura temporal regressiva do texto, o qual termina pela revelação do episódio desencadeador de tudo que fora relatado até então, nos mostra justamente que Dudu, mesmo depois de morto, figura como um fantasma na mente do narrador.

Conflito semelhante será elaborado no conto "Pequeno monstro", que tematiza a descoberta do corpo e de seus prazeres através de dois personagens: o narrador-protagonista, também sem nome, e seu primo Alex. A narrativa segue um trajeto linear de envolvimento entre esses dois personagens, que se inicia de maneira conflituosa e antagônica e se encerra de modo afetuoso. Embora os eventos contados ocorram numa casa de veraneio no litoral, onde o protagonista passa as férias com seus pais, o Passo do Guanxuma se faz presente mais uma vez, pesando sobre os corpos sua moral rígida e sua estética de limpeza. A trama se inicia pela lamúria do narrador, que no período da puberdade, vê seu corpo tomando formas "inadequadas": "Tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos" (ABREU, 2010, p. 151). A praia, lugar propício para a exposição de corpos, enfada o jovem protagonista, que queria justamente esquivar-se dos olhares alheios: "Só tardezinha saía de casa, na hora que as empregadas domésticas (...) estavam voltando da praia. Então caminhava quilômetros na beira do mar, me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer" (ABREU, 2010, p. 151).

O sentimento de desajuste, que faz o rapaz optar pelo isolamento e adotar para si a alcunha de pequeno monstro, também está relacionado ao julgamento que seus pais –

porta-vozes do Passo do Guanxuma – faziam dele: “Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo normal vai e um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ABREU, 2010, p. 151). O Pai e a Mãe, assim grafados com letras maiúsculas em alusão à autoridade exercida por eles em relação ao filho, o enxergam como um ser anormal. A esse propósito, o Pai aponta o primeiro indício do qual podemos inferir que a inadequação do garoto está associada ao seu gênero sexual, já que ele evoca o quartel militar como um lugar regenerador, capaz de conferir ao seu filho atributos que até então não tinham sido desenvolvidos.

Ora, o ambiente militar alude justamente a um espaço de virilidade, onde o garoto poderia aprender a ser “homem”, ou seja, desenvolver uma estética e comportamento padrões do gênero masculino. Ao longo da narrativa, é possível notar que esta “falha” na plena incorporação dessas características viris suscitará comentários pejorativos por parte de seus demais familiares: “Os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim. Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim (...). Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ABREU, 2010, p. 152).

Tendo como referência familiar indivíduos que cobravam dele uma postura que se recusava a seguir, o narrador recebe com desdém a notícia de que seu primo viria visita-los na casa de veraneio alugada por seus pais: “Naquele verão, quando a Mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana conosco na casa da praia alugada, eu não gostei nem um pouco” (ABREU, 2010, p. 151). No entanto, a despeito de sua pré-disposição negativa, Alex será uma personagem configurada de modo diferente dos demais familiares: ele não questiona e nem ridiculariza seus modos de falar e de agir, e também não partilha dos mesmos hábitos grosseiros que os outros homens de sua família. A isso se seguirá um movimento de identificação do protagonista em relação ao seu primo, o qual ganhará contornos cada vez mais eróticos.

> Fiquei deitado na cama, olhando para ele. Depois de um tempo, comecei a ouvir a respiração dele e fui prestando atenção na minha própria respiração, até conseguir que ela ficasse igual à dele. Eu respirava, ele respirava. Eu cruzei as mãos no peito e encostei a cabeça na guarda da cama para poder olhar melhor. Ele tinha cruzado as mãos no meio das pernas decerto para dormir melhor, o pobre, podre da viagem. Fiquei olhando para ele, respirando devagar, no mesmo ritmo. Bem devagar, para não acordá-lo. Não sei por quê, mas de

> repente todo meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmins entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era. (ABREU, 2010, pp. 158-159).

Nessa cena começa a ser delineada a empatia entre os dois personagens, uma empatia somática, que se manifesta até mesmo através do ritmo harmônico de suas respirações. Soma-se a isso o tom erótico da passagem, no qual o garoto, ao observar seu primo nu, desfruta com languidez o estado da lua e o cheiro de jasmins do ambiente. No entanto, a relação entre o eu e o outro nos textos de Abreu é sempre acompanhada de uma tensão, que nesse conto se manifesta sob os mesmos aspectos daquela instaurada em "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", ou seja, a admiração/atração que o protagonista sente por Alex entra em conflito imediato com o regime do corpo que ele aprendera em sua cidade. Sob a vigília policialesca do Passo, "o pequeno monstro" passa a se sentir ainda mais abjeto e rejeita com veemência o prazer homoerótico que sentira por seu primo:

> Pelo resto daquele dia, não consegui fazer mais nada. Até parece que nos outros dias eu fazia alguma coisa mais, além de me atrolhar pelos cantos, morto de calor, dormir ou caminhar vadio pela praia. Pois nem isso consegui. Me deu assim um disparo no coração, feito susto que não era bem susto, porque não tinha medo de nada. Ou tinha: medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim. Uns frios, mesmo parado embaixo do sol de rachar, olhando minha sombra achatada igual à de um marciano monstro verde, e uns calorões, mesmo atrás da casa onde até lesma tinha, de tão úmido. Eu só sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex (ABREU, 2010, p. 165).

Até esse momento, a única referência que o protagonista tinha de relacionamentos vinha de seus familiares, evidentemente pautados pela via heterossexual. Descobrir outra forma de prazer lhe causará repulsa, de si mesmo e de Alex[12]. Contudo, o restante da narrativa não tomará os mesmos rumos trágicos de "Uma

[12] Em "O tornar-se gay: identidades, ciclos de vida e estilos de vida no mundo homossexual masculino", Kenneth Plummer elenca alguns processos de descoberta da homossexualidade e dos conflitos a eles inerentes: "O primeiro – o pressuposto da heterossexualidade – leva as pessoas a pensarem em termos heterossexuais, a menos que haja muito boas razões para pensar de outra maneira, presume-se que todas as pessoas em nossa cultura sejam heterossexuais. O segundo processo – o estigma sexual – leva a

praiazinha de areia bem clara", uma vez que Alex e o "pequeno monstro" estreitarão cada vez mais seus laços afetuosos. Com efeito, Alex agirá como uma espécie de tutor, guiando seu jovem primo por rotas alternativas às do Passo do Guanxuma: "Ele me ensinou a mergulhar e a boiar, eu apontei o horizonte e mostrei o caminho da África, das Índias. Depois do almoço, no forno quente do quarto coberto de zinco, ele me ensinou outros caminhos" (ABREU: 2010, p. 177). Em suma, Alex compartilha com o garoto um novo conhecimento sobre o corpo e uma nova economia dos prazeres, até então ignorada ou interpretada segundo os padrões conservadores daquele "cafundó do Passo do Guanxuma" (ABREU, 2010, p. 171). Justamente por isso, ao término do conto, o narrador-protagonista redimensionará sua identidade e deixará de enxergar a si mesmo como um monstro: "Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo" (ABREU, 2010, p. 178).

Embora a relação conturbada entre dois sujeitos seja um dos motes desenvolvidos ao longo do livro, fazendo-se presente também em contos como "O destino desfolhou" e "A outra voz", penso que será na última narrativa, "Os dragões não conhecem o paraíso", cujo título também nomeia o volume, que essa tensão ganhará sua forma mais elaborada. A imagem do dragão, em todo o seu potencial transgressor, remete às demais personagens deste *romance-móbile*, vide Dudu e Alex. Indo mais longe, e assumindo o risco do exagero, diria que o dragão remete, no que se refere à formulação de personagens, a toda trajetória literária de Caio Fernando Abreu, que se empenhou em abordar em sua contística e em seus romances o drama e os prazeres de indivíduos marginalizados: seres em desajuste, elaborados segundo o contraste que seus corpos, hábitos e desejos estabelecem em relação a espaços normativos.

O conto se inicia por uma série de frases contraditórias, enunciadas por um narrador que aparenta não ter controle nem da narrativa em si, nem da situação narrada:

> Tenho um dragão que mora comigo.
>
> Não, isso não é verdade
>
> Não tenho nenhum dragão. E, ainda que tivesse, ele não moraria comigo nem com ninguém. Para os dragões, nada mais inconcebível que dividir seu espaço – seja com outro dragão, seja com uma pessoa banal feito

homossexualidade a emaranhar-se numa rede de desvalorização, hostilidade, medo, terror e até mesmo a aversão declarada" (PLUMMER, 1983, p. 134).

> eu. Ou invulgar, como imaginam que os outros devam ser. Eles são solitários, os dragões. Quase tão solitários quanto eu me encontrei, sozinho neste apartamento, depois de sua partida. Digo *quase* porque, durante aquele tempo em que ele esteve comigo, alimentei a ilusão de que meu isolamento para sempre tinha acabado (ABREU, 2010, p. 179).

Tateando possibilidades de conduzir sua história, o narrador se atrapalha por diversas vezes, criando digressões desajustadas e imagens grandiloquentes que, tão logo formuladas, são descartadas sob a alegação de que em nada acrescentam ao tema que pretende abordar. Diz ele em tom de autocensura, após mais um de seus fracassos narrativos: "Estou me confundindo, estou me dispersando" (ABREU, 2010, p. 180). Noutra passagem, ao refletir sobre sua dificuldade de narrar, lamenta: "Queria tanto saber dizer *Era uma vez*. Ainda não consigo" (ABREU, 2010, p. 181).

Do emaranhado de frases dispersas e contraditórias, o que se observa neste conto é que o objeto a ser elaborado discursivamente pelo narrador escapa completamente ao seu domínio, obrigando-o a velar pela formulação de um texto que não enquadre o dragão dentro de uma gramática castiça, já que isso iria de encontro ao seu caráter contraventor. Seu cuidado com a linguagem é tamanho que o uso de possessivos, por exemplo, lhe parece inapropriado para se referir a um ser completamente avesso à ideia de pertença: "Como eu dizia, um dragão jamais pertence e nem mora com ninguém. Seja uma pessoa banal igual a mim, seja unicórnio, salamandra, harpia, elfo, hamadríade, sereia ou ogro. Duvido que um dragão conviva melhor com esses seres mitológicos" (ABREU, 2010, p. 182).

A dificuldade de *submeter* o dragão a uma linguagem capaz de descrevê-lo também não pode ser resolvida pela via imagético-mitológica, já que mesmo os seres transcendentes mencionados pelo narrador se opõem às suas condutas desregradas. Será, portanto, somente através de frases negativas, ressaltando o contraste do dragão em relação aos humanos "banais" (termo reiterado ao longo do conto), que esse ser começará a ganhar forma:

> Um dragão nunca acha que está errado, na verdade, jamais está. Tudo o que faz, e que pode parecer perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado para um humano igual a mim, é apenas parte dessa estranha natureza dos dragões (...). Cinzas são como seda para um dragão, nunca para um humano, porque a nós lembram destruição e morte, não prazer. Eles trafegam impunes, delicados,

> no limiar entre esta zona culta e a mais mundana. O que não podemos compreender, ou pelo menos aceitar (ABREU, 2010, p.183).

O dragão começa a ser delineado como um ser limítrofe, que trafega por espaços arriscados, flertando com o que há de mais "perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado" e buscando nisso uma fonte de prazer. Sua identidade, então, será formulada em contraste com a de um "ser humano comum", e sua imagem a tal ponto escapa à normalidade que o narrador só pode percebê-la e descrevê-la por meio de sentenças negativas: o dragão não é um humano como os demais, tudo o que ele faz está em desacordo com os padrões de higiene e sanidade e, mais importante, suas fontes de prazer são abjetas. Este ser feérico, esquivo a qualquer definição que o enquadre em categorias fechadas, me parece estar mais afeito às proposições acerca do devir animal, formuladas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, do que a uma sabedoria oriental capaz de lhe apreender em signos estanques. Dizem os filósofos:

> Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes (DELEUZE e GUATTARI, 2010, 27).

O dragão é um ser que rompe fronteiras, uma fera caracterizada por aquilo que excede as normas vigentes. Nesse sentido, sua condição anômala o situa próximo a outras personagens de Caio Fernando Abreu, também caracterizados pela desterritorialização e pelo excesso. Dudu, Alex e, por extensão, os narradores de "Pequeno monstro" e "Uma praiazinha de areia bem clara" são também eles dragões, cujos corpos e prazeres maculam a lógica higienista do Passo do Guanxuma. Seus comportamentos perigosos podem, à primeira vista, causar repulsa, mas o "mundo de intensidades" e os "fluxos desterritorializados" que os acompanham ampliam o horizonte dos narradores anônimos de Caio Fernando: "No turvo seco de uma casa esvaziada da presença de um dragão, mesmo voltando a comer e a dormir normalmente, como fazem as pessoas banais, você não sabe mais se não seria preferível aquele pantanal de antes, cheio de possibilidades" (ABREU, 2010, p. 189).

Ao relacionar as literaturas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert com enfoque na abordagem que eles dão ao corpo, verificam-se duas poéticas do excesso, elaboradas, evidentemente, segundo estruturas narrativas diversas, mas que confluem no sentido de extravasar aquilo se entende por normal, natural ou sadio na constituição corporal dos seres humanos. Estes corpos que destoam da norma e se deleitam com o que comumente é tido como repulsivo e perigoso estão presentes em diversos momentos na obra desses autores. A consciência do caráter performático por trás das expressões de gênero e sexualidade os conduz a elaboração de corpos/personagens que não se limitam a um padrão heteronormativo e que, apesar de se verem constantemente julgados, são capazes de expandir suas fontes de prazer. O corpo é explorado em todo seu potencial transgressor, extravasando o horizonte limitado de possibilidades ao qual se convencionou chamar de natural. Retomo, contudo, algumas questões formuladas anteriormente e acrescento outras. Em seus escritos sobre a AIDS, o corpo também será apresentado como um espaço desterritorializado? Qual seria, aliás, um possível espaço de desterritorialização de um corpo que, ao se descobrir enfermo, passa a ser submetido a uma série de tratamentos invasivos, tornando-se refém de intervenções médicas que, volto a frisar, na época eram muito invasivas e pouco eficazes (o coquetel usado atualmente para o tratamento do HIV/AIDS data de 1996, antes disso, a droga utilizada era o AZT, que tinha efeitos colaterais altamente danosos para o organismo). Nesse contexto, os corpos mutantes – dragões – de Abreu e Guibert, perdem sua mobilidade, sua capacidade de atuar no mundo da maneira que lhes convém? No caso específico de Caio Fernando Abreu, a tensão somática entre o eu e o outro tomará as mesmas proporções? Ou seja, o corpo do sujeito soropositivo, cuja sexualidade converte-se em um fator de risco, encontrará espaço para se relacionar com outros corpos? Tais questões ressonarão ao longo da segunda etapa desta pesquisa, na qual tentarei, na medida do possível, respondê-las.

Segunda parte:

A AIDS em perspectiva

Capítulo 1

A AIDS sob um ponto de vista discursivo

O corpo performático, retratado como palco de inúmeras possibilidades, é um traço que se vê durante o percurso literário de Abreu e Guibert, contudo, as obras a serem analisadas neste estudo parecem seguir, se não um caminho inverso, ao menos mais delicado no que se refere à sexualidade. Isto se deve, evidentemente, às problemáticas em torno da AIDS. Se antes o corpo era apresentado em todo o seu potencial performático, buscando formas de atuar que escapavam às definições naturalistas, agora ele se vê inserido num contexto que o limita de diversas maneiras: conduzidos de um hospital a outro, submetidos a uma série de tratamentos com base em remédios e transfusões de sangue, inseguros quanto a possibilidade de se relacionar sexualmente, o que se observa em *A l'ami qui ne m'as pas sauvé la vie* e "Cartas para além do muro" é o retrato de um corpo reduzido, sem autonomia para atuar no mundo da maneira que lhe convém, frente a impossibilidade da performance: "Ce jour-là on aurait pu me trépaner, me planter des seringues dans le ventre et dans les yeux, j'aurais juste serré les dents, j'avais lancé mon corps dans quelque chose qui le dépossédait apparament d'une volonté autonome" (Guibert: 1990, 211), diz o narrador de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, acentuando justamente a perda de controle dele em relação ao seu corpo.

Por se tratar de um problema de saúde pública, cumpre, para entendermos um dos fatores que motivaram Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert a escreverem sobre si mesmos e os efeitos da AIDS em seus corpos, verificar qual o contexto de enunciação desses autores (fim da década de 1980 e início da década de 1990) e quais narrativas estavam sendo construídas acerca da epidemia do vírus HIV na época, sobretudo do ponto de vista da medicina. Para tanto, parto do ponto de vista de que o discurso das ciências médicas não é imune às contingências históricas, ele se estabelece em meio a um contexto social e justamente por isso adota pontos de vistas parciais, a fim de construir uma narrativa que saneie determinados hábitos e comportamentos em detrimento de outros.

Na primeira parte deste trabalho, a partir do título "O corpo em perspectiva", tracei um caminho teórico que permitisse observar o corpo humano por meio de uma lógica diversa daquela calcada pela observação e categorização de fenômenos que – de acordo com este ponto de vista – são de ordem biológica, e que, portanto, só ganham legitimidade quando esquadrinhados pelo olhar clínico de nossos saberes científicos. Do afã em investigar as minúcias do corpo e desvelar os segredos escondidos por trás das pulsões sexuais humanas, disciplinas como a sexologia e a criminologia ganharam força na primeira metade do século XX. Trata-se, no termos de Foucault, de uma *Vontade de saber*: um processo de investigação da vida (em seu sentido biológico) que vem se desenvolvendo desde o século XVIII, e cujo objetivo não é apenas o de conhecer, mas também de controlar as veleidades sexuais dos cidadãos que passaram a habitar nos grandes centros urbanos. Em um de seus últimos cursos ministrados no Collège de France na década de 1980, intitulado *Do governo dos vivos*, o filósofo francês retoma as considerações que fizera no primeiro volume da *História da sexualidade* e acrescenta à discussão o conceito de aleturgia, o qual será definido por ele da seguinte forma: "poderíamos chamar de 'aleturgia' o conjunto dos procedimentos possíveis, verbais ou não, pelos quais se revela o que é dado como verdadeiro em oposição ao falso, ao oculto, ao indizível, ao imprevisível, ao esquecimento, e dizer que não há exercício de poder sem algo como uma aleturgia" (FOUCAULT, 2014, p. 8). Mais adiante, seguindo esta linha de pensamento, Foucault não hesita em incluir a ciência moderna como um exemplo de aleturgia:

> A produção de verdadeiro na consciência dos indivíduos por procedimentos lógico-experimentais, não é mais que, no fim das contas, umas das formas possíveis da aleturgia. A ciência, o conhecimento objetivo, não é mais do que um dos casos possíveis de todas essas formas pelas quais podemos manifestar o verdadeiro" (FOUCAULT, 2010, p. 8).

Os procedimentos discursivos pelos quais a aleturgia ganha forma não abrem espaço para o contingente, aquilo que escape a uma definição binária da realidade, na qual o verdadeiro se opõe ao falso. No caso específico da ciência positivista e suas conclusões acerca do corpo humano, o verdadeiro está necessariamente associado ao "natural", ou seja, ao que está regido por leis universais de funcionamento. Contudo, ao observarmos o corpo humano por outra perspectiva, vimos que mesmo as verdades mais

consolidadas podem ser problematizadas. As teorias de Butler e Haraway ora mencionadas dão ênfase justamente a corpos marcados pela imprevisibilidade, corpos cyborgs, que transitam entre diferentes marcadores de gênero e que se moldam e se modificam constantemente. Essa nova epistemologia propõe maneiras de pensar o corpo no âmbito de uma série de processos culturais, sugerindo que não é senão no seio desses processos que ele é revestido de significados como "masculino" e "feminino", "heterossexual" e "homossexual" etc. É notória a diferença desse ponto de vista em relação às formas de conhecimento que se manifestam por meio da aleturgia, já que a própria noção de natureza humana – a qual, ao menos quando usada por líderes políticos conservadores, serve apenas aos anseios de um discurso preconceituoso e excludente, que não se limite a negar a existência de travestis e transexuais, por exemplo, mas também se empenha em tolher direitos básicos de cidadania dessa população – é colocada em xeque. Uma vez retirado o protagonismo da noção biológica de natureza, corpos que apresentam ambiguidade de gênero ou que, de maneira geral, fogem aos padrões sexuais heteronormativos, deixam de ser analisados pelo espectro da patologia.

Se retomo aqui algumas considerações já feitas anteriormente, é porque o cenário que passarei a analisar de agora em diante, entre as décadas de 1980 e 1990, será marcado justamente por uma série de discursos, de ordem científica e religiosa, que assumem aspectos de uma aleturgia, a qual estará voltada para a produção de verdades sobre o corpo humano e ancorada na ideia de natureza *versus* patologia Refiro-me, evidentemente, ao contexto de disseminação do vírus causador da AIDS. Para realizar esta análise, a qual, repito, dará base para entender qual espaço de enunciação os textos de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert ocupavam no período, estabelecerei um diálogo com autores e autoras que pensaram a AIDS sob um ponto de vista discursivo, procurando observar, à semelhança do que Foucault fizera a respeito da sexualidade, quais mecanismos de produção de verdade estavam em jogo na época.

A AIDS, no período em questão, ainda era uma doença "nova" para a humanidade e, como tal, segundo Henrique Figueiredo Carneiro (2000), gerara uma nova "desrazão". Pouco se sabia sobre o assunto, quais eram exatamente as causas, os métodos de prevenção e, sobretudo, quais as possibilidades de cura, o que terminou por gerar um sentimento de medo e impotência face à enfermidade:

> Nos deparamos com uma síndrome que consegue conjugar em um mesmo momento os diversos traços que caracterizam o desaparecimento da lógica simbólica encontrada em outras enfermidades, trazendo, como consequência, a suspensão das garantias apresentadas pelo avanço do saber constituído pela ciência e pela tecnologia, abrindo um campo de especulações dos mais adversos (CARNEIRO, 2000, p. 9).

Em meio a toda esta nebulosidade, Richard Parker, em um texto de 1992, afirma que as medidas tomadas pelos órgãos de saúde pública acerca da pesquisa e do combate à enfermidade estavam, na grande maioria dos casos, pautadas pela coleta desenfreada de dados e a acumulação de informações de ordem clínica, sem nenhuma teoria social e comportamental que os amparasse:

> A pesquisa do comportamento sexual em relação à AIDS quase nunca foi orientada por uma "teoria do comportamento sexual". Na verdade, na maioria dos casos, não foi orientado por teoria alguma; a ênfase tem recaído sobre a necessidade de se colher dados descritivos – como os estudos sobre conhecimento, atitudes e práticas (CAP) –, pois aparentemente nutrimos a esperança de que basta reunir uma quantidade suficiente de informações para que os insights teóricos surjam (PARKER, 2000, p. 17).

Os números resultantes dessa coleta de dados mencionada por Parker reverberavam nas manchetes dos principais jornais europeus e norte-americanos. Cito, para exemplificar a manifestação desses discursos de ordem estatística na mídia francesa, uma passagem da pesquisa de Claudinei Herzlich e Janine Pierret publicada no artigo "Uma doença no espaço público: a AIDS em seis jornais franceses":

> Enquanto os artigos se multiplicam, a publicação frequente de dados numéricos coloca em evidência a extensão do fenômeno. Cada vez mais frequentemente os cotidianos nacionais constroem seus artigos em torno de tais enumerações, produzidas pela CAC de Atlanta, pela Organização Mundial da Saúde (OMS), pelo Ministério da Saúde francês. A realidade mencionada não é sempre a mesma, evocando áreas geográficas diferentes (os Estados Unidos, a França, o mundo inteiro), às vezes com grande imprecisão ; fala-se às vezes no número de casos, às vezes no número de mortos, às vezes na situação atual, às vezes nas projeções mais ou menos no longo prazo. Sinal da importância que lhe é dada: essas indicações aparecem frequentemente nos títulos dos artigos. "Em Nova York, 350 pessoas já estão mortas, 24.000 casos estão previstos para 1985", dá em título *Le Matin* em 18/ 19 de junho de 1983; "AIDS: nos EUA o milésimo morto é para o mês de outubro", escreve *Le Quotidien* de Paris em 10 de setembro de 1983 (HERZLICH e PIRRET, 2005, p. 71).

Dessa coleta de dados ausente de qualquer conhecimento teórico sobre a pluralidade das relações sexuais humanas – que até então já vinham sido produzidas em áreas como Antropologia, Sociologia, História e Filosofia –, uma figura específica, ou, como bem define Foucault em sua *História da sexualidade*, um "personagem" se sobressai: o homossexual. Independentemente do contexto em que o sujeito estava inserido e de qual experiência subjetiva ele conferia às suas experiência sexuais, tendo ele se relacionado alguma vez com alguém do mesmo sexo, passou imediatamente a fazer parte desta massa nebulosa de "homossexuais". Não à toa, a síndrome fora inicialmente chamada de GRID (Gay-related immune deficiency) em virtude de uma publicação feita pelo CDC (Center of Disease Control and Prevention) em 18 de junho de 1982, a qual, vale frisar, também se valeu do recurso aos dados numéricos para expor o problema, arrolando indivíduos que apresentaram sintomas em comum no Estado da Califórnia. O texto original é facilmente encontrado nos arquivos digitais da instituição norte-americana, nele se lê:

> In the period June 1, 1981-April 12, 1982, CDC received reports of 19 cases of biopsy-confirmed Kaposi's sarcoma (KS) and/or Pneumocystis carinii pneumonia (PCP) among previously healthy homosexual male residents of Los Angeles and Orange counties, California. Following an unconfirmed report of possible associations among cases in southern California, interviews were conducted with all 8 of the patients still living and with the close friends of 7 of the other 11 patients who had died (...).The cluster in Los Angeles and Orange counties was identified on the basis of sexual contact. One hypothesis consistent with the observations reported here is that infectious agents are being sexually transmitted among homosexually active males. Infectious agents not yet identified may cause the acquired cellular immunodeficiency that appears to underlie KS and/or PCP among homosexual males (3-6). If infectious agents cause these illnesses, sexual partners of patients may be at increased risk of developing KS and/or PCP (CDC, 1982, n. p.).

A relação entre homossexualidade e AIDS também é enfatizada em uma das primeiras reportagens brasileiras acerca da síndrome, publicada na *Folha de São Paulo* em 8 de junho de 1983 e intitulada "Doença dos homossexuais atinge o país". Nela os argumentos de "médicos" são citados no sentido de conferir legitimidade a um discurso manifestamente preconceituoso:

> O Dr. Nelson Figueiredo Mendes informa que a doença surge sobretudo entre os homossexuais devido à promiscuidade sexual. Acredita-se que o agente transmissor esteja localizado no sangue. No caso dos homossexuais, pesquisas realizadas nos Estados Unidos indicam que o alto índice de contaminação se deve provavelmente pelo fato de a mucosa do reto não ter proteção com anticorpos. Daí haveria a absorção pela mucosa do vírus que existiria no sêmen. A incidência maior entre homens sobre as mulheres é explicada pelos médicos como sendo "um vírus que tem preferência pelo sexo masculino" (FOLHA de S. PAULO, 1983, p.15).

Disso resultou o problemático conceito de "grupo de risco"[13], primeiro passo para que uma nova onda preconceituosa e eugênica se manifestasse em meios científicos, religiosos e midiáticos. A AIDS se tornou, de acordo com Marcelo Secron Bessa (1997, p. 14), uma "epidemia discursiva", por meio da qual os discursos conservadores do início do século, os quais associavam diversidade sexual à degenerescência, ganharam um novo fôlego: "a epidemia surge em um momento histórico particular onde forças neoconservadoras tentam se aproveitar da doença, ressuscitando a metáfora da peste – entre outras – para manobras ideológicas (BESSA, 1997, p. 22). É atento a este processo que Caio Fernando Abreu publica, n'*O estado de São Paulo*, a crônica intitulada "A mais justa das saias", na qual o autor faz menção à intolerância insurgida contra o referido "grupo de risco". Cito novamente o que fora dito pelo autor nessa ocasião:

> A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação homossexual desabou num instantinho. Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases tipo "bicha tem mesmo é que morrer de AIDS". Ou propostas para afastar homossexuais da "sociedade sadia" – em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o "bem da família", porque afinal – e eles adoram esse argumento – "o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?" (ABREU, 2006, pp. 58-59)

Abreu sinaliza para o fato de que se os movimentos contraculturais levados a cabo durante as décadas de 1960 e 1970, dos quais ele também fez parte, tiveram certo

[13] Atualmente, ao menos nos setores mais progressistas das ciências médicas, tal conceito foi substituído pelo de "comportamento sexual de risco", o qual é bem menos danoso para a comunidade LGBT, já que retira a ênfase do "grupo" (como se o vírus HIV estivesse propenso a se manifestar em pessoas pelo simples fato de elas serem homossexuais) e a coloca sob o "comportamento" (que se refere ao ato de fazer sexo com múltiplos parceiros ou parceiras, sejam eles heterossexuais ou homossexuais, sem o uso de preservativo). Parece sutil, mas essa mudança despersonaliza a ação do vírus e enfraquece a ideia de que a síndrome se manifestaria somente em uma determinada comunidade de indivíduos.

êxito em ampliar o debate sobre a sexualidade e arrefecer alguns dos estigmas impostos à comunidade gay, o advento da AIDS e a proliferação de narrativas conservadoras sobre o tema reavivou o preconceito e a segregação. Nesse mesmo texto, ele ainda afirma que "homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade" (ABREU, 2006, p. 59). Ao questionar a noção de homossexualidade – uma categoria advinda do século XIX, no âmbito das ciências médicas – e propor uma visão acerca das relações sexuais humanas que vai além do binarismo homo/hétero ao qual estamos habituados, o autor também questiona a existência desse "grupo de risco" formado por indivíduos cuja sexualidade escapa ao padrão.

Em 1988, Susan Sontag, através do ensaio "AIDS e suas metáforas", também se manifesta criticamente a respeito dos discursos conservadores que vinham sendo produzidos sobre o tema, dando especial atenção para a noção de "grupo de risco". Ela constata que umas das marcas mais fortes que se atribuíram à doença está vinculada à imagem de um estrangeiro ou de um invasor, isto é, alguém que vem de fora trazendo algum mal para a comunidade sã e que, portanto, semelhante ao que fora ironizado por Abreu ao se referir aos "campos de concentração", deveria ser afastado do convívio com os demais cidadãos. Em suas palavras:

> Não se trata de uma doença misteriosa que escolhe suas vítimas de modo aparentemente aleatório. De fato, contrair AIDS equivale precisamente a descobrir – ao menos na maioria dos casos até agora – que se faz parte de um determinado 'grupo de risco', uma comunidade de párias. A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos (SONTAG, 2007, p. 97).

Seguindo esta linha de raciocínio de Sontag, entramos na questão da produção de identidade de sujeitos. O fato de os órgãos de saúde pública terem elencado o "homossexual" como o principal transmissor da doença produziu todo um aparato discursivo associando a enfermidade à sexualidade "perversa" de indivíduos que não participavam de algumas convenções heteronormativas, como a monogamia, o casamento e a constituição de famílias: "O comportamento perigoso que produz a AIDS é encarado como algo mais do que fraqueza. É irresponsabilidade, delinqüência – o

doente é viciado em substâncias ilegais, ou sua sexualidade é considerada divergente" (SONTAG, 2007, p. 98). O indivíduo, portanto, ao admitir que tinha a doença, admitiria também uma possível identidade sexual transgressora. Num contexto de forte preconceito e segregação social, cujos portadores do vírus tornam-se párias, estar doente pode vir a ser um fardo maior do ponto de vista social do que do ponto de vista biológico. Mais do que vítima da doença, os sujeitos soropositivos tornam-se os grandes culpados, aqueles que exerceram práticas sexuais ilícitas e "se deixaram contaminar". Verifica-se, portanto, que a metáfora bélica do "combate" à enfermidade, usualmente empregada pela medicina, converteu-se rapidamente em um "combate" ao próprio enfermo. O "grupo de risco" passa a ser visto não como um grupo *em risco*, mas antes como um grupo que *representa um risco*, ou seja, um grupo que pode colocar em perigo os cidadãos que dele não fazem parte.

O poeta argentino Néstor Perlhonger, no texto *O que é AIDS?*, publicado ao final da década de 1980, não poupa críticas às narrativas de cunho higienista que surgiam no âmbito das ciências médicas e que, no contexto de flagrante disseminação do vírus HIV observado naquele período, eram potencializadas pelos meio de comunicação em massa, os quais ofereciam um espetáculo da vida (cujo sustentáculo estaria no cuidado constante com a saúde) contra a morte (associada a algo abjeto e imoral, a ser evitado):

> Sem precisar rodear-se de acordes bíblicos, a medicina é a grande protagonista da crise da AIDS. Com o episódio da AIDS estaria acontecendo uma expansão sem precedentes da influência e do poder médicos, graças à caixa de ressonância dos meios de comunicação. Esse discurso sonorizado e repetido consegue comprazer às massas, que se desesperam procurando delegar, na obsessão pela saúde, seus fantasmas cotidianos. Como parte de um programa global de *"medicalização" da vida* – que, em última instância, seria ela mesma uma doença – a medicina confisca e se apropria da morte, fornecendo respostas tecnocráticas a medos ancestrais e vendendo sutilmente certa ilusão de imortalidade. A instituição médica se coloca, assim, em situação de legitimar sua moral, isto é, a potestade que estabelece, em nome da saúde, as regras da existência (PERLONGHER, 1987, pp. 79-80).

Ao afirmar que a medicina, frente à disseminação da AIDS, fornece "respostas tecnocráticas", o pensamento de Perlongher se assemelha ao que fora proposto por Parker, já que ambos se referem à linguagem técnica e à aparente imparcialidade da medicina. Contudo, essa imparcialidade pode ser questionada, já que os saberes médicos, conforme a perspectiva foucaultiana que vimos acima, estão relacionados a

um exercício de poder. Com efeito, é a medicina que detém os "direitos autorais" sobre a AIDS e sobre as demais enfermidades, é ela quem elenca os grupos de risco e as práticas consideradas danosas para a saúde. Por fim, é também ela quem decide o que deve ou não receber o estatuto de epidemia, como aponta Jerome Bruner em *Making Stories*:

> The history of epidemics provides a gruesome example of the dilemma. Some eighty thousand more people die annually in the poorer than in the richer half of britain's districts – far more than the total number who have died of AIDS since the disease firts appeared than more a decade ago. This massive death toll is not an epidemic, for povert is not a component of the conventional story of epidemics – it is not "germy" enought to be included. Then why don't we rewrite the history of epidemics to include the killer effect of poverty? The simple answer is that epidemic stories are told by medical epidemologists, not by economists or reformers (BRUNER, 2003, p. 23)

O teórico coloca em questão a própria noção de epidemia que nos é transmitida pelas narrativas das ciências médicas e salienta que o conceito poderia ser reelaborado se, ao invés de médicos, outros grupos de indivíduos (economistas, reformistas) também fossem capazes (detivessem o poder institucional) de decidir sobre o que deve ou não ser considerado uma epidemia. Para Bruner (1991, p. 11), narrar uma história é, antes de tudo, reproduzir os valores de uma cultura, e cada história contada remete a outras narrativas existentes no seio desta cultura. Elaborar o conhecimento sobre a AIDS unicamente nos termos do discurso científico remete, nesse sentido, às narrativas de cunho positivista que ocuparam lugar privilegiado na formação dos Estados-nação modernos no século XIX. Ao analisar esse período histórico, Foucault constata que "pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no caso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte no campo de controle do saber e de intervenção do poder" (FOUCAULT: 2001, 155).

Entender o corpo e a sexualidade humanas somente pelo viés racionalista das ciências médicas atende a esse anseio de controle promovido na era moderna, e quando se está em pauta uma enfermidade cuja principal forma de contaminação ocorre por vias venéreas, é evidente que a narrativa "oficial" das ciências médicas entra em cena, ditando quais rumos os indivíduos devem tomar se quiserem evitá-la e elencando

grupos sexuais de risco. Retomando o conceito foucaultiano, o que se verifica entre as décadas de 1980 e 1990 é o desenvolvimento de um discurso sobre a AIDS que opera por meio de uma aleturgia, ou seja, a formulação de um conhecimento técnico sobre a síndrome que seria capaz de explica-la por meio de experimentos e estatísticas, ignorando aspectos subjetivos do corpo que não podem ser definidos pela pesquisa laboratorial. A esse respeito, Henrique Figueiredo Carneiro afirma que "a ciência entra como aquela que aporta um certo dicionário de significados bem diferente da significação a ser realizada pelo sujeito, com toda carga de sofrimento e de limites que carrega" (CARNEIRO, 2000, p. 57). Nesse sentido, as "Cartas para além do muro" e *À l'ami qui ne m'as pas sauvé la vie* agem no sentido de promover um novo conhecimento sobre a síndrome, um conhecimento que, diferentemente da aleturgia, está aberto ao imprevisto, expondo as fissuras de um corpo que, apesar de se ver debilitado pelo desenvolvimento da enfermidade, faz da escrita um espaço de resistência. Em outras palavras, esses textos são a forma que Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert encontraram para se manifestar sobre o que estava acontecendo em seus próprios corpos, e não apenas se deixarem "contaminar" pelos discursos conservadores que apareciam a todo instante para classificar o indivíduo com AIDS.

Cumpre analisar, a partir de agora, como isso é feito, por meio de quais processos narrativos o corpo ganha forma, como o conhecimento sobre a AIDS é formulado para além da linguagem tecnocrática da medicina, quais imagens são propostas para se referir ao vírus e, sobretudo, como a escrita assume um papel decisivo para esses escritores, tornando-se uma espécie de extensão do corpo. É desses questionamentos que inicio a análise do corpo-texto de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* e das "Cartas para além do muro", fazendo inicialmente uma apresentação das obras e de seus respectivos contextos de publicação.

Capítulo 2

Cumplicidade para além dos muros: as “Cartas” de Caio Fernando Abreu

As “Cartas para além dos muros”, do escritor brasileiro, fazem parte de um conjunto de quatro epístolas publicados entre 1994 e 1995 na coluna que o autor mantinha no jornal *O Estado de São Paulo*. Partes destes textos foram escritos durante sua estadia no hospital de infectologia Emílio Ribas, localizado na capital paulista. A opção pelo gênero epistolar se deve justamente a um anseio do autor em se comunicar com seu público leitor enquanto estava internado, “conseguir passar esta carta para além dos muros” (ABREU, 2006, p. 108), como ele mesmo afirma ao final da primeira epístola da série. Nesse sentido, é através destas cartas que ele informa sua condição de saúde e reflete sobre as dificuldades e os preconceitos enfrentados pelos pacientes soropositivos.

Embora essa justificativa forneça uma resposta preliminar acerca da adoção do gênero epistolar, faz-se necessária uma reflexão mais arguta a seu respeito, afinal, Caio atuou como colunista no referido jornal por quase uma década, elaborando textos que se situavam no limiar entre a crônica e o conto. Neles, como já mencionado, o autor elegia temas de sua vida pessoal ou de eventos sociopolíticos relevantes à época e a partir deles elaborava narrativas que rapidamente perdiam seu teor factual, rumando em direção ao imaginário. O lirismo com o qual Caio Fernando Abreu escrevia seus textos no *Estado* sugere que a preocupação do autor não recaía somente na mensagem opinativa que ele oferecia a respeito de temas polêmicos, como aborto, sexualidade e a própria AIDS, mas também na forma artística dessa mensagem. No entanto, é somente quando da descoberta de que estava infectado pelo vírus HIV que o escritor reserva seu espaço na coluna para publicar um conjunto de textos epistolares, intitulados de forma seriada: “Primeira carta para além dos muros”, “Segunda carta para além dos muros”, “Última carta para além dos muros” e – meses depois, contrariando a si mesmo – “Mais uma carta para além dos muros”.

O tom lírico e o salto de uma situação real para a fantasia empregado nessas cartas se assemelham ao de outros textos publicados por ele, seja em jornais ou em

coletâneas de contos, mas a epístola, sobretudo quando associada a uma narrativa autobiográfica, guarda algumas particularidades que foram estudadas por Lejeune no seu *Pacto autobiográfico* e que entendo serem pertinentes para esta pesquisa. Inicialmente, o teórico francês reflete acerca dos aspectos jurídicos que a publicação de uma carta pode suscitar, mas tais observações não se aplicam ao contexto das "Cartas para além dos muros", afinal, não se tratam de correspondências pessoais publicadas postumamente – o que poderia caracterizar a quebra de sigilo e uma possível violação da privacidade do autor – mas de textos de grande circulação, expostos em um dos maiores jornais do país. É, portanto, ao definir a carta como um texto necessariamente compartilhado, no qual o remetente espera uma reação do destinatário para com ele estabelecer um diálogo, que a reflexão de Lejeune nos é oportuna, diz ele: "Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos : é um objeto (que se troca), um ato (que põe em cena eu, ele e outros), um texto (que pode ser publicado) ... E há sempre várias pessoas envolvidas" (LEJEUNE, 2014, p. 292).

Com efeito, esses vários aspectos levantados por Lejeune são observados nas cartas de Abreu, pois nelas o efeito de "troca" é patente: o leitor/destinatário é constantemente evocado, assumindo as características de um ente que não está apenas recebendo uma informação, mas que é convidado a colaborar com o autor, o qual, ao menos num momento inicial, deixa claro que não sabia exatamente o que estava acontecendo em seu próprio corpo e não encontrara as palavras adequadas para verbalizar tal situação, cabendo ao leitor auxiliá-lo a preencher as lacunas de sentido que este novo estado imprimia em seu corpo/texto:

> 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, 2006, p. 106).

Com essas palavras Caio Fernando Abreu inicia sua "Primeira carta para além dos muros", publicada em 21 de agosto de 1994. De imediato, o autor procura estabelecer um pacto de leitura pautado pela compreensão e empatia do leitor, que entrará em contato com um texto rico em imagens, mas pouco assertivo: nele não são

mencionadas as siglas HIV/AIDS, tampouco se faz referência direta a uma enfermidade. A promessa de "ser claro" será concretizada somente em sua terceira epístola, por ora, o que se vê é o emprego de uma linguagem elíptica, que oferece o retrato da dúvida que o próprio autor tinha relação ao seu estado de saúde, diz ele mais adiante: "Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo" (ABREU, 2006, p. 107). O "agora" desse texto refere-se ao momento e ao espaço de enunciação da carta, pois quando a escreve Abreu acabara de descobrir que era soropositivo e estava mantido em observação no hospital de infectologia Emílio Ribas, localizado no centro de São Paulo, espaço esse que também será aludido de maneira indireta: "Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro" (ABREU, 2006, p. 107).

Como já mencionei, a AIDS ainda era uma doença "nova", muito se especulava sobre ela, mas em termos clínicos, os tratamentos ainda eram provisórios. Além disso, o tabu que se instaurara por trás da forma de contaminação – diretamente associado ao relacionamento homossexual – gerara uma série de pudores linguísticos, de modo que o próprio termo AIDS era constantemente evitado. É nesse sentido que o crítico Marcelo Secron Bessa pondera que "ter a AIDS como tema não implica que ela apareça explicitamente; através da elipse, o escritor pode criar, em relação à síndrome, novas formas de percepção ou outras abordagens" (BESSA, 1997, p. 51). Abordagens que, no caso específico de Caio Fernando Abreu e, como veremos adiante, de Hervé Guibert, promovem um conhecimento sobre a enfermidade que se postula através de diversas metáforas, elaborados no sentido de conotar a dor física e a instabilidade emocional provocadas pelo desenvolvimento da síndrome. Claro exemplo desse movimento está na seguinte passagem da "Primeira carta para além dos muros", na qual ele versa sobre sua reação após descobrir que estava infectado:

> Por enquanto ainda estou um pouco dentro daquela coisa estranha que me aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha. Mas o que teria sido? Uma turvação, uma vertigem. Uma voragem, gosto dessa palavra que gira como um labirinto vivo, arrastando pensamento e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos. Foi algo assim que aconteceu na minha mente, sem que eu tivesse controle algum sobre o final magnético dos círculos içando o início de outros para que tudo recomeçasse (ABREU, 2006, pp. 106-107).

A “turvação” que a descoberta da AIDS instaurou na mente do autor é expressa através de uma linguagem igualmente turva. As imagens se sucedem – “voragem”, “labirinto vivo”– e a prosa assume um tom poético, acentuado pelo uso contínuo de sibilantes – “arrastando pensamento e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos” –, o que reforça, no plano formal, a sensação vertiginosa provocada pelo diagnóstico.

É importante frisar que, assim como Guibert e tantas outras pessoas que viveram no período, o diagnóstico do HIV positivo costumava ocorrer quando os sintomas da AIDS já estavam em evidência e o corpo dava sinais de fragilidade, seja através de infecções oportunistas, gânglios na pele ou perda de peso. Em correspondência enviada para a pintora Maria Lídia Magliani em 18 de agosto de 1994, uma semana antes de publicar sua “Primeira carta para além dos muros” no *Estado de São Paulo*, Abreu conta em detalhes como se deu o diagnóstico, que ocorreu logo após uma viagem que fizera à Europa:

> Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal – febres, suadores, perda de peso (perdi – imagina – oito quilos), manchas no corpo – e sem um tostão. Não vou te contar todos os detalhes dolorosos dos últimos dois meses – mas meu santo é forte e mandou aquele nosso velho anjo da guarda chamado Graça Medeiros, vinda de NY pque (sic) o irmão de A [...] está terminal [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando para família e amigos, no 3º dia enlouqueci. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de dissociação mental” (ABREU, 2002, p. 311).

O que em sua “Primeira carta” Abreu chama de “Coisa estranha”, “turvação” e “voragem” remete, de forma imagética, a esse “quadro de dissociação mental” por ele relatado. Dessa forma, o que se nota na primeira epístola publicada no *Estado* é justamente uma crise somático-identitária, na qual o indivíduo não reconhece mais a si mesmo e aparenta ter perdido o controle sobre o que estava acontecendo em seu corpo, o qual fora subitamente alocado para um leito de hospital: “Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação” (ABREU, 2006, p. 108).

Em sua “Segunda carta para além dos muros”, publicada em 4 de setembro de 1994, aproximadamente duas semanas após a primeira, a linguagem empregada pelo autor para se referir à síndrome também é elaborada através de imagens. Desta vez, no entanto, o escopo não está em seu próprio corpo, mas no ambiente hospitalar e nas pessoas que o cercam:

> No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora (...). Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções (...). Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram o cabelo, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall (ABREU, 2006, p. 109).

A negatividade suscitada pelo ambiente hospitalar, associado ao inferno, é amenizada pelas figuras angelicais que representam os médicos e enfermeiros que o tratavam, bem como seus familiares e amigos que vinham visita-lo ao final da tarde. Mais adiante, Abreu acrescenta ao seu panteão angelical uma série de artistas que também passaram por situação semelhante:

> Ao som de Lóri Finokiaro, 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 (...). Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse frio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida nem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo (ABREU, 2006, pp. 110-111).

Nesta batalha iniciada para tentar garantir mais alguns anos de vida, Abreu procura contornar sua situação de fragilidade evocando a figuras de artistas que também eram soropositivos. A admiração que o escritor brasileiro nutria por esses “anjos” cria um espaço de alteridade, no qual é possível dialogar com outros artistas que também transformaram suas experiências com a síndrome em arte, vide Cazuza, Reinaldo Arenas e o próprio Hervé Guibert.

Esse movimento de aproximação de Abreu com outros artistas é importante porque, conforme visto acima nos dizeres de Susan Sontag, o sujeito com AIDS passou a habitar nas sociedades ocidentais sob o estatuto de um pária: seus modos de agir destoantes, propensos aos "vícios", levaram-no a se contaminar, argumento esse que retira do enfermo a marca de "vítima" e passa a enxergá-lo como um algoz, já que a partir de então ele seria capaz de subverter e contaminar outros cidadãos. Também de acordo com Sontag:

> O medo da sexualidade é o novo registro, patrocinado pela doença, do universo de medo no qual todos vivem agora [ano de 1988]. A fobia do câncer nos ensinou a temer o meio ambiente poluente; agora temos medo de pessoas poluentes, consequência inevitável da ansiedade causa pela AIDS. Medo da taça da comunhão na missa, medo da sala de cirurgia: medo do sangue contaminado, seja o sangue de Cristo ou o do próximo. A vida – o sangue, os fluidos sexuais – é ela própria o veículo da contaminação. Esses fluidos são potencialmente letais: melhor abster-se deles. Algumas pessoas estão estocando seu próprio sangue, para uso futuro. O modelo de comportamento altruístico de nossa sociedade, a doação anônima de sangue, foi comprometido, pois todos encaram com desconfiança o sangue anônimo recebido. A AIDS não apenas tem o efeito infeliz de reforçar a visão moralista da sexualidade, que caracteriza a sociedade americana, como também fortalece ainda mais a cultura do interesse próprio, geralmente elogiada com o nome de "individualismo". O isolamento individual agora recebe mais um estímulo, pois passa a ser considerada como simples medida de prudência (SONTAG, 2007, pp. 134-135).

O relato de Abreu vai de encontro ao individualismo e ao isolamento mencionados por Sontag: ele se reúne para celebrar a vida – ainda que esta se encontre em situação precária – numa comunhão envolvendo médicos, amigos, familiares e, sobretudo, outros artistas, seres marginais, "poluídos", mas que em sua lógica se convertem em anjos. Dessa maneira, ele escreve a sua "Segunda carta para além dos muros" exaltando a coragem de quem, junto a ele, resistiu às adversidades causadas pela manifestação da síndrome e, no lugar do isolamento mesquinho, criaram um círculo de empatia:

> Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

> Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda (ABREU, 2006, p. 111).

Será somente na terceira epístola, intitulada "Última carta para além dos muros", também publicada em setembro de 1994, que Abreu abre mão de elipses e metáforas e passa a abordar sua situação de maneira mais clara e descritiva. Neste texto, nada é escondido, e o autor chega até a se desculpar pela linguagem obscura das duas cartas anteriores:

> Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo (ABREU, 2006, p. 112).

O autor segue o relato dizendo quando fez o teste de HIV, salienta que o resultado foi positivo, em qual hospital foi internado, quando a doença se agravou, entre outros dados precisos sobre o tema, seguidos inclusive por suas datas. Ao contrário das duas primeiras, há poucas metáforas nessa epístola. Mesmo os efeitos da síndrome no corpo, antes apresentados por vias imagéticas, agora são descritos com base em um vocabulário médico-científico. Por não sentir "culpa, vergonha ou medo", o autor decide apresentar sua condição de saúde de maneira direta.

Embora retome alguns dos temas e imagens elaborados nos textos anteriores, como a presença de anjos em sua volta – "foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiros, amigos, família" (ABREU, 2006, p. 112) – e a crise identitária pela qual estava passando – "mudei, embora continue o mesmo, sei que você compreende" (ABREU, 2006, p. 113), o que se sobressai nessa carta é a maneira franca com a qual o autor abre sua vida pessoal para o leitor, diz ele: "Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico" (ABREU, 2006, P. 113). Abreu sabe das implicações que acarretariam sua confissão, sobretudo ao público mais conservador, pois como já mencionei, admitir que estava com AIDS, em um período em que a enfermidade era conhecida como o "câncer gay", também implicava em responder por sua sexualidade "desviante". É importante para Caio Fernando Abreu superar esse

estigma, admitindo que estava infectado pelo vírus e, sobretudo, enfatizando que não se sente envergonhado por isso. Aos preconceituosos, o autor deixa o recado:

> Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuza: "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 preta 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 (ABREU, 20016, p. 113).

A relação de intimidade que o autor estabelece com seu público leitor sugere a inclusão deste no quadro de pessoas que ele vinha até então chamando de anjos, seres que o cercam de afeto e o motivam a permanecer vivo e escrevendo. Isso se verifica no texto pelo uso do pronome de tratamento "você" no singular, o qual personaliza e cria uma relação de empatia entre Abreu e seu leitorado, em oposição ao pronome indefinido "outros", desta vez no plural, para se referir a uma generalidade de vozes conservadoras, da qual o escritor prefere manter distância, afinal, a própria escrita das "Cartas" aponta para uma abordagem do HIV/AIDS alheia aos chavões preconceituosos.

A última carta publicada por Abreu também guarda algumas características específicas, a começar pelo título e pela data de publicação. Com efeito, as três primeiras são publicadas com um intervalo de tempo inferior a duas semanas em relação umas às outras, e como a terceira epístola é chamada pelo próprio autor de "Última carta", a impressão é que esses textos compunham uma trilogia. No entanto, contrariando as expectativas, ele lança, cerca de um ano após suas precedentes, aquela que chamou de "Mais uma carta para além dos muros". Tal texto veio a público em 24 de dezembro de 1995. Nela, Abreu aproveita o ensejo da data para enviar uma mensagem de natal ao público, o que pode parecer irônico à primeira vista, já que naquele momento seu estado de saúde estava severamente comprometido pelo desenvolvimento da síndrome – ele faleceu em 25 de fevereiro de 1996, apenas dois meses após a publicação dessa epístola –, de modo que é justo na véspera de um evento voltado para a celebração do nascimento de Cristo que é publicado um de seus últimos textos em vida. O que se vê ao curso do epístola, contudo, não é uma mensagem

fúnebre, de despedida, mas um gesto de resistência e esperança face a uma situação limite.

Abreu, assim como Cazuza, viu a "cara da morte", e dá início à sua última carta personificando-a:

> Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar esta história que nem história seria (...) Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento (ABREU, 2006, p. 199).

Em sua tentativa de descrever o semblante da morte, Abreu recorre a diversas tradições mitológicas: "Continuava de certa forma linda, mas também medonha, e agora também mítica. Grega, etrusca, asteca, bizantina, a teia enorme de cabelos negros emaranhados em torno dos pômulos de pedra" (ABREU, 2006, p. 200). Compara-a ainda a personalidades femininas do cinema, do teatro e da literatura: "A de Irene Papas, Anna Magnani, Fernando Montenegro. Sem artifícios, crua. Adélia prado, Jeanne Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo" (ABREU, 2006, p. 199) Mas nesta miríade de facetas da morte, variando entre o sublime e o grotesco, uma delas se sobressai, nela o autor vê a si mesmo: sua condição de fragilidade, seu corpo irreconhecível pelos efeitos da enfermidade, o faz pensar que a "cara da morte" não é senão a sua própria cara. O processo de identificação assemelha-se ao que vimos acima na crônica "O rosto atrás do rosto":

> Nas pupilas dela vejo meu próprio rosto refletido. Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda Luz de Tudo que Existe, dai-me Força, Fé e Luz. Gritei também não palavras, uivos, descobrindo na carne que o berro alivia a dor. Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora (ABREU, 2006, pp. 199- 200).

A situação limite é colocada em cena, Abreu dramatiza a precariedade de sua condição física através de uma série de imagens, dentre as quais destaco a de um recém-

nascido, pois tal metáfora também será empregada por Hervé Guibert, conforme veremos adiante. Posto em um leito de hospital e submetido a uma série de tratamentos invasivos e dolorosos, o corpo do indivíduo doente perde a autonomia e passa a ser manipulado como o de um bebê que acabou de vir à luz. Próximo à morte, Abreu vê seu corpo reduzido e acorrentado por tubos intravenosos. Isso, porém, não o impede de se apegar com afinco ao pouco que lhe resta. Novamente, a atitude do autor o aproxima de Cazuza, já que a "cara da morte", avistada por ambos, estava viva: "Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo o que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano" (ABREU, 2006, p. 200). Sua conclusão é de que morte e vida não se opõem, elas formam um conjunto indissociável e tanto uma como outra devem ser celebradas. É com esse espírito que ele encerra sua série epistolar: "Brindemos à Vida – talvez seja esse o nome daquela cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos" (ABREU, 2006, p. 201).

Capítulo 3

Um conto de dois amigos: Hervé Guibert em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

Assim como Abreu, Guibert expõe em seu livro, publicado em 1990, a nova experiência que passou a viver após a descoberta de que estava com AIDS. Seu texto compreende um vasto espaço temporal, narrando eventos que se iniciaram na década de 1970, com especial atenção para a amizade dele com Michel Foucault, o qual aparecerá sob o pseudônimo de Muzil, até eventos que se passaram ao final da década de 1980, focados no cotidiano do narrador/autor, cujo corpo já estava debilitado em decorrência do agravamento da síndrome. O texto é divido em 100 pequenos capítulos, todos narrados em primeira pessoa. Em sua maior extensão, a obra não é linear, havendo grandes saltos temporais entre um capítulo e outro, fator que se altera da metade para o fim do livro, quando os eventos começam a ser organizados a partir uma ordem cronológica sequencial. Os tempos verbais predominantes são o *passé simple* e o *passé composé*, os quais são usados, respectivamente, para narrar eventos mais distantes no tempo, muitos dos quais relacionados à amizade com Muzil, e para tecer reflexões acerca do cotidiano do autor quando sua saúde já estava severamente afetada pela síndrome, em 1989. Isso revela o aspecto híbrido da obra, que mescla elementos de romance e diário. Apesar de todos os acontecimentos narrados terem um evidente lastro na realidade vivida por ele, Guibert opta por categorizar seu livro como um romance, sob a seguinte justificativa:

> Je parle de la vérité dans ce qu'elle peut avoir de déformé par le travail de l'écriture. C'est pour cela que je tiens au mot roman. Mes modèles existent, mais ce sont des personnages. Je tiens à la vérité dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule, avec l'idée que ce soit le plus transparent possible. Mais il y a aussi des grands ressorts de mensonge dans ce livre [A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie]" (GUIBERT, 1990, n. p.).

A realidade é considerada na medida em que os fatos vividos possam se converter em ficção e ser dramatizados. Como vimos, essa realidade "deformada" pela

escrita autoficcional, posta em cena por Guibert em diversos textos, esteve muitas vezes associada ao desvelamento do corpo. Ao longo de sua carreira literária, o autor francês expôs sem nenhum pudor suas reações físicas e orgânicas, por mais abjetas que elas pudessem parecer.

É nesse sentido que em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, diferentemente de Abreu, o qual num primeiro momento de suas cartas mantém reserva em relação a termos como AIDS e HIV, Guibert "abre o jogo" já no parágrafo inicial, enfatizando que o que será dramatizado, desta vez, será sua vivência corporal como portador do vírus: "(...) j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idée, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite" (GUIBERT, 1990, p. 9).

Feita a revelação, Hervé Guibert começa a refletir sobre os efeitos da AIDS em sua vida pessoal. Ressalto que, a despeito de sua trajetória literária ter sido marcada pelo desvelamento do corpo através da autoficção, encenando-o em situações hiperbólicas de dor e gozo, ao se descobrir portador do vírus HIV, ele afirma estar passando por uma experiência de exposição corporal que jamais vivera até então:

> Bien avant la certitude de ma maladie sanctionnée par les analyses, j'ai senti mon sang, tout à coup, découvert, mis à nu, comme si un vêtement ou un capuchon l'avaient toujours protégé, sans que j'en aie conscience puisque cela était naturel, et que quelque chose, je ne comprenais pas quoi, les ait retirés. Il me fallait vivre, désormaisa, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar, Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux? Le souci n'est plus tant de conserver un regard humain que d'acquérir un regard trop humain, comme celui des prisonniers de Nuit et brouillard, le documentaire sur les camps de concentration (GUIBERT, 1990, p. 14).

O desnudamento do corpo ganha seus contornos mais dramáticos quando o autor se descobre soropositivo. Seu sangue, outrora camuflado por veias, tecidos e músculos, agora está em relevo: é através dele que a mazela mortal circula e vulnerabiliza seu sistema imunológico. Trata-se, para estender a metáfora proposta por Guibert, de um corpo de vidro, altamente frágil e contendo um "veneno" capaz de destruir quem dele se

aproxima: "Dès que nous détectons la présence de l'autre, quelque chose en nous s'éffondre, nous sommes virtuellement désmasqués et dénoncés, nous sommes le poison qui se cache dans la foule, un petit signe de plus se tatoue sur nos fronts" (GUIBERT, 1990, p. 253).

Seu corpo revela uma humanidade exacerbada, deixando manifesto traços que, em geral, apenas são visíveis em indivíduos que se encontram em uma situação limite, próximos da morte. Postos em cena em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, esses traços despertam no texto guibertiano uma interface entre ética, estética e dietética, na qual o corpo que, por não adotar padrões de vida considerados saudáveis, passaria a apresentar marcas de deterioração que o distinguissem dos demais, que o acusassem de cometer um "crime". A esse respeito, Henrique Figueiredo Carneiro, em *AIDS*: a nova desrazão da humanidade, afirma: "Moralmente, a carga de condenação aos atos cometidos pelos que contraíram a enfermidade reforça a ideia de que, esteticamente, esses pacientes faliram no intento de manter os ideais sociais de integridade em alta" (CARNEIRO, 2000, p. 20). Não à toa, Guibert se sente a todo momento julgado pelas pessoas que estão ao seu redor. A imagem de um indivíduo que, ainda que supostamente, contraiu o vírus faz dele um pária de quem se deve manter distância. Esse efeito de repulsa fica claro quando ele narra uma viagem de trem que fizera de Lisboa a Sintra:

> Au départ le train était presque vide mais il se rempliait rapidement tout au long de cette ligne de banlieue où le gars marchaient sur les voies, mais toujours ma banquette restait vide, personne ne voulait s'asseoir à côté ou en face de moi, même à proximité de moi, moi qui évitais partout de regarder qui que ce soit aux arrêts du train car j'avais compris dans une terreur ironique que les gens auraient préféré s'empiler sur les têtes les uns des autres plutôt que de prendre une place à l'aise à côté de ce type spécial dont leur distance me renvoyait l'image, ils étaient tous devenus de ces chats qui me fuient, des chats allergiques au diable (GUIBERT, 1990, p. 222).

O corpo de Guibert se distingue dos demais, mas também se distingue de si mesmo, do corpo jovem e forte que fora há até pouco tempo. Diante do espelho, a imagem que ele tem de si está rasurada devido ao desenvolvimento da síndrome: "il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre" (GUIBERT, 1990, p. 259). Cada vez mais magro e apático, é como se seu organismo estivesse passando por um

processo de envelhecimento precoce. Dito de outro modo, a narrativa linear de um corpo que nos primeiros anos de vida está em desenvolvimento, atinge sua forma plena na idade adulta, perde o vigor com o passar do tempo e se vê fragilizado durante a velhice sofre grave fissura. O corpo do narrador de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* está em um estado de "desordem" estética e biológica, na qual a doença, assim como fora para Caio Fernando Abreu, o situa em meio a uma turvação: "tout basculait et le paysage avec autour de cette certitude, et cela à la fois me paralysait et me donnait des ailes, réduisait mes forces tout em les décuplant, j'avais peur et j'étais grisé, calme en même temps qu'affolé, j'avais peut-être enfin atteint mon but" (GUIBERT, 1990, p. 41).

Caio Fernando Abreu, em suas "Cartas para além dos muros", contorna a dor provocada pelo flagelo físico e o isolamento social através da relação de cumplicidade que ele estabelece com uma série de personalidades que também eram soropositivas. Hervé Guibert agirá de maneira semelhante em seu texto, ou seja, face ao repúdio de pessoas que o enxergavam como um ser perigoso e da angústia em ver seu corpo cada vez mais fragilizado, ele estabelece uma relação de empatia com outros párias. Dentre eles, o mais notável é Muzil, personagem baseado em Michel Foucault, intelectual de quem Guibert esteve muito próximo, sobretudo nos últimos anos de vida do filósofo, na década de 1980, período que também coincide com a escrita dos volumes dois e três da *História da sexualidade*. Não por acaso, o escritor menciona diversos momentos durante os quais Muzil estava empenhado na redação dessa obra, "son histoire monumentale des comportements" (GUIBERT, 1990, p. 35), tal qual ela será referida em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie.*

Guibert conhecera Muzil em 1977 na ocasião da publicação de *La mort propagande*, livro que fascinou o filósofo justamente por abordar temas como sexo e linguagem, promovendo uma s*adomasoquização* da língua, conforme analisado acima. Ao ler esse texto, o autor da *História da sexualidade* decide entrar em contato com Guibert. Após esse episódio, Frédéric Gaussen (2000, n. p.), em "Foucault et Hervé Guibert, le compagnon d'agonie", afirma que o jovem escritor, então com 28 anos, passou a fazer parte de um círculo restrito de pessoas que eram próximas a Foucault, e com quem ele mantinha frequentes conversas sobre sexualidade e literatura. Parte desses eventos iniciais que selaram a amizade entre eles é descrita brevemente no capítulo 13 de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*: "Il avait entrepris son histoire des comportements avant que je fasse as connaissance, début 77, puisque mon premier livre,

La mort propagande, a dû paraître em janvier 1977, et que j'eus la chance de pénétrer dans son petit cercle d'amis à la suite de cette publication" (GUIBERT, 1990, p. 35).

O desnudamento do corpo, que até então esteve focado em si mesmo, desta vez terá como co-protagonista o seu amigo filósofo, o qual também morrera em decorrência do agravamento da AIDS. Desse modo, valendo-se de um pseudônimo que, por força da obviedade, o próprio Guibert admitiu posteriormente tratar-se de Michel Foucault[14], ele faz referência a episódios da vida pessoal do intelectual que não eram de conhecimento do grande público, como suas visitas a clubes sadomasoquistas e seus relacionamentos homoeróticos. No entanto, são os momentos finais da vida de Foucault que serão elaborados com maior esmero em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Guibert põe em cena os tratamentos pelos quais seu amigo vinha sendo submetido para tratar a enfermidade, numa época (início da década de 1980) em que sequer havia a certeza de que ela era resultante de um vírus:

> C'était l'époque où les bruits les plus fantaisistes, mais qui alors semblaient crédibles tellement on em savait peu sur la nature et le fonctionnment de ce qui n'avait pas encore été cerné comme virus, un lento ou rétrovirus voisin de celui qui se tapit chez les cheveauxs, propageaient sur le sida" (GUIBERT, 1990, p. 41).

Nesse cenário de incertezas, o narrador se surpreende com a tranquilidade e o bom humor de Muzil. Durante um jantar a dois, Guibert comenta sobre os rumores que surgiam sobre a nova enfermidade, ao que o filósofo – que até então não desenvolvera os sintomas da AIDS – reage da seguinte forma: "Il se laissa tomber par terre de son canapé, tordu par une quinte de four rire: 'un câncer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire!'" (GUIBERT, 1990, p. 21).

Mais adiante, Guibert narra um episódio no qual ele acompanha Muzil – já cônscio de sua enfermidade – em uma consulta médica. Mais uma vez, ele se

[14] A propósito do uso de pseudônimos, Philippe Lejeune, no *seu Pacto autobiográfico*, afirma: "Os pseudônimos literários não são, em geral, nem mistérios, nem mistificações: o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada" (LEJEUNE, 2014, p. 28).

surpreende com a reação jocosa do amigo, cuja morte iminente não lhe parece provocar grandes tormentos:

> Muzil n'a jamais eu autant de fous rires que lorsqu'il était mourant. Une fois que le docteur Nacier fut parti, il me dit: "C'est ce que je lui ai conseillé, à ton petit copain, son truc ça ne devrait pas être une institution où l'on vient mourir, mais où l'on vient faire semblant de mourir. Tout y serait splendide, en effet, avec de peintures somptueuses et des musiques suaves, mais seulement pour bien dissimuler le pot aux roses, cari l y avait une petite porte dérobée tout au fond de cette clinique, peut-être derrière un de ces tableaux propres à faire rêver, dans la mélodie engourdissante du nirvana d'une piqûre, on se glisserait en douce derrière le tableau , et hop, on disparaîtrait sans témoin de l'autre côté du mur, dans l'arrière-cour, sans bagage, sans rien dans les mains, sans nom, devant inventer sa nouvelle identité (GUIBERT, 1990, p. 24)

Há diversas passagens como esta, em que a voz de Muzil aparece através do emprego do discurso direto, e em muitas delas a mensagem porta um ensinamento. Ocorre que, se no primeiro contato que tiveram era Foucault que se admirara com a escrita de Guibert em *La mort propagande*, estabelecida a amizade, será o jovem escritor que passará a nutrir grande admiração pela obra do filósofo. A respeito do primeiro volume da *História da sexualidade*, por exemplo, Guibert comenta em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*: "il y avançait une thèse fondamentalement opposée à celle qui regnait alors sur la censure" (GUIBERT, 1990, p. 35). Com efeito, o narrador se refere à tese foucaultiana da tecnologia da sexualidade, a qual, conforme explorado no capítulo anterior deste estudo, refuta a ideia de que o corpo e a sexualidade estão submetidos a um processo sistemático de repressão e censura, tornando-se temas que só poderiam ser discutidos na intimidade do lar. No sentido oposto, o filósofo afirma que o sexo tornou-se um problema de saúde pública. Era necessário conhecer as pulsões sexuais da população, descobrir seus desvios, seus excessos e suas origens, pois dessa forma seria mais fácil categorizá-las segundo um rígido vocabulário científico e administrá-las adequadamente. No lugar de repressão, se sobrepõe a ideia do controle.

Tendo em vista essas propostas teóricas a respeito do controle do corpo e da sexualidade, o que se observa no texto de Guibert, principalmente através da figura de Muzil, é uma espécie de *mise en abyme* da filosofia foucaultiana. Em outras palavras, o mérito de Guibert não reside simplesmente em reproduzir as teses de Foucault, mas em dramatizá-las, pondo em cena personagens que, afetados por uma doença venérea, têm

seus corpos e suas sexualidades mantidos sob vigilância. Não é por acaso que Muzil se sente incomodado com o fato de ter se tornado uma celebridade: “Paris l’empêchait de sortir, il s’y sentait trop connu. Quand il allait au cinéma, tous les regards convergeaient sur lui” (GUIBERT, 1990, p. 29). Sua maior agonia é a de ver seus hábitos sexuais sendo vigiados, por isso ele prefere se aventurar nas saunas de São Francisco, onde poderia manter o anonimato:

> Muzil adorait les orgies violentes dans les saunas. La crainte d’y être reconnu l’empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel de San Francisco, il s’en donnait à coeur joie dans les nombreux saunas de cette ville, aujourd’hui désaffectée à caude de l’épidemie, et transformé en supermarchés ou en parking. Les homossexuels de San Francisco réalisaient dans ces espaces les fantasme les plus insensés (GUIBERT, 1990, pp. 29-30).

Muzil não queria ver seus “fantasmas insensatos” sendo vigiados pelo público que o conhecia. Do sadomasoquismo experienciado nas saunas gays, o que mais lhe atrai é justamente o anonimato, a possibilidade de estabelecer uma relação entre sexo e poder de maneira consensual e inominada, na qual os papéis de dominador e dominado podem se inverter e o sujeito tem o controle sobre a identidade que assumiu naquele espaço. Em uma entrevista publicada recentemente no Brasil, datada de 1978 e denominada “O saber gay”, Michel Foucault reflete sobre esse tema, segundo ele:

> (...) é importante que haja lugares como as saunas, onde, sem ficar preso, aprisionado na própria identidade, no próprio estado civil, no seu passado, no seu nome, no seu rosto etc., seja possível encontrar pessoas que estão lá e estão para você como você está para elas, nada além de corpos com os quais as combinações, as fabricações de prazer mais imprevistas são possíveis. Isso faz parte, em definitivo, de experiências eróticas importantes, e eu diria que é politicamente importante que a sexualidade possa funcionar desse jeito (FOUCAULT, 2015, p. 21).

Mas, se a possibilidade de assumir múltiplas identidades agrada o filósofo, o mesmo não se pode dizer de um contexto no qual o sujeito é forçosamente privado de qualquer identidade, em que seu corpo perde a autonomia e se vê submetido a uma série de tratamentos médico-cirúrgicos, disciplinado segundo padrões rígidos de higiene e

controlado por uma máquina administrativa que registra cada uma de suas ações. Tal é o cenário em que o personagem baseado em Michel Foucault se encontra pouco antes de morrer:

> Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me reconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine une matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (GUIBERT, 1990, p. 32).

Novamente, o drama de Muzil encontra ressonância na teoria de Foucault, que em mais de um momento versou sobre o poder disciplinar instaurado no espaço hospitalar. De acordo com o filósofo, o hospital moderno, que começou a tomar forma a partir do século XVIII, caracteriza-se não apenas como um local destinado a tratar pacientes enfermos, mas como um centro administrativo que deve organizar os indivíduos de maneira esquemática, segregando-os em alas próprias e registrando suas atividades em prontuários: "Pouco a pouco um espaço administrativo e político se articula em espaço terapêutico; tende a individualizar os corpos, as doenças, os sintomas, as vidas e as mortes; constitui um quadro real de singularidades justapostas e cuidadosamente distintas" (FOUCAULT, 1987, p. 124). O paradoxo desse sistema disciplinar, adotado também em escolas, fábricas e quartéis militares, é que a individualização não existe para reconhecer diferentes subjetividades, mas para gerenciar de forma eficaz a diversidade cada vez maior de cidadãos que se aglomeravam nos centros urbanos : "Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma ordem" (FOUCAULT, 1987, p. 127).

O riso de Muzil nos excertos supracitados esconde a ironia de quem assiste o seu próprio corpo ser inserido dentro de uma lógica de disciplina e vigilância. A disseminação da AIDS, ao mesmo tempo em que gerou uma ferida narcísica no mundo ocidental medicalizado – que a essa altura não esperava se ver diante de uma enfermidade capaz de desafiar os conhecimentos médico-científicos –, intensificou as políticas de controle do corpo e da sexualidade, deixando evidente a atualidade da teoria de Michel Foucault.

Ao dedicar parte de sua narrativa autoficcional para contar episódios da vida de Muzil, ocorridos anos antes de ele descobrir que estava infectado pelo vírus HIV, Guibert faz um prelúdio do que viria a acontecer consigo. O passado é elaborado com vistas ao presente, ao momento em que o corpo do narrador também está fragilizado pela síndrome, "en regardant mourir Foucault, c'est sa propre mort qu'il observe par anticipation" (GAUSSEN, 2000, n. p.), diz o crítico Frédéric Gaussen acerca da amizade entre o escritor e o filósofo.

Na figura de Muzil, Guibert se identifica tanto intelectualmente, haja vista sua admiração pela produção filosófica do amigo, quanto corporalmente, uma vez que ambos padeceram da mesma enfermidade. Apenas Bill, um cientista do ramo farmacêutico, tem tanta relevância em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* quanto Muzil, mas se o amigo intelectual é retratado de forma afetuosa, o amigo cientista se configurará como o antagonista do "romance" guibertiano.

A relação conturbada entre Bill e Guibert começa quando o farmacêutico lhe dá a notícia de que um novo vírus vinha se alastrando, é a primeira que o escritor ouve falar do HIV:

> C'est Bill qui le premier me parla de la fameuse maladie, je dirais em 1981. Il revenait des Etats-Unis où il avait lu, dans une gazette professionnelle, les premiers compte rendus de cette mort particulièrement engendrée. Lui-même l'évoquait comme un mystère, avec réalité e scepticisme. Bill est le manager d'un grand laboratoire pharmaceutique producteur de vaccine (GUIBERT, 1990, p. 21)

A profissão de Bill o situa em um lugar privilegiado para lidar com a questão do HIV/AIDS. Ele tem acesso a periódicos científicos, laboratórios voltados exclusivamente para o campo da imunologia e mantém contato frequente com profissionais da saúde na Europa e nos Estados Unidos. Para Guibert, não haveria nada mais fortuito que um amigo nessa condição, pronto a lhe aconselhar sobre os tratamentos clínicos mais eficazes e sobre as pesquisas em torno de uma vacina contra o HIV. Nesse contexto, Bill concentra em torno de si uma série de poderes: o poder oriundo do saber científico, o poder financeiro e, associado a eles, o poder que ele passar a exercer no seu círculo de amigos, do qual Guibert faz parte: "Le sida aura été

pour Bill le parangon du secret de toute sa vie. Le sida lui a parmis de prendre le rôle de maître du jeu dans notre petit groupe d'amis, qu'il manipule à la façon d'un groupe d'expérimentations scientifique" (GUIBERT, 1990, p. 264).

O motivo pelo qual Bill exerce tamanha ascendência sobre Guibert e seu grupo de amigos está no fato de que, valendo-se de sua posição privilegiada no ramo farmacêutico, ele *viraliza* a notícia de que uma vacina definitiva para o HIV estava em vias de sair do papel. Num cenário marcado por incertezas e ineficácias quanto aos métodos de tratamento, a notícia dá uma nova esperança para o escritor, que a essa altura já estava enfermo da AIDS e conformado com a ideia de uma morte iminente. Tal esperança, contudo, veio acompanhada de uma ansiedade atroz:

> J'avais vécu cinquante-six jours en m'habituant, tantôt avec gaieté tantôt avec désespoir, tantôt dans l'oubli tantôt dans une obssession féroce, à la certitude de ma condamnation. J'entrais dans une nouvelle phase, de suspensions, d'espoir et d'incertitude, qui était peut-être plus atroce que la precedente (GUIBERT, 1990, p. 188).

A vacina "mágica" propagada por Bill parecia cada vez mais real para Guibert, sobretudo porque, num primeiro momento, o farmacêutico não poupa argumentos em sua defesa. Ele conhecia pessoalmente o cientista responsável por seu desenvolvimento, o qual também estivera por trás do projeto que criou a vacina contra a poliomielite: "Bill se retrouvait étroitement associé à la mise au point de ce vaccin et à sa commercialisation éventuelle en tant que directeur de ce grand laboratoire français producteur de vaccin, et ami intime de longue date de l'inventeur de ce nouveau vaccin" (GUIBERT, 1990, p. 186).

A narrativa de Bill – pautada por relatos de testes laboratoriais – é tão convincente e verossímil que é capaz de gerar uma expectativa quanto à sua eficácia até mesmo no leitor que sabe de antemão não haver, até o momento, uma vacina definitiva para o tratamento do HIV/AIDS. Com isso, Bill se torna, para enfim evocar o título do livro, o amigo que poderia lhe salvar a vida, posto que ele prometera a Guibert inclui-lo na fase preliminar de testes do medicamento, que aconteceria nos Estados Unidos. Corrobora para aumentar a expectativa em torno do desenvolvimento da vacina de Bill o fato de que, do ponto de vista estrutural, o texto assume uma linearidade cronológica

que não vinha sendo empregada até então, a qual guarda uma particularidade: o tempo que decorre é o tempo do corpo, já que, para a vacina ter resultado, os índices de T4 – hormônio responsável pela boa manutenção do sistema imunológico – não poderiam ser inferiores a 200. Assim, tem início uma corrida contra o "relógio imunológico", marcada por uma contagem regressiva angustiante: quanto menos T4, mais fragilizado o organismo e menor é a possibilidade de ser "salvo" pelo medicamento. Essa situação constrange o escritor, sobretudo porque ele deve manter Bill atualizado a propósito do desenvolvimento do HIV em seu corpo: "Pendant un an et demi, pour sauver soi-disant ma peau, j'ai dû être transparent vis-à-vis de Bill: devoir répondre à tout moment du taux de ses T4 qui dégringolent, c'est pire que de montrer ce qu'on a dans la culotte" (GUIBERT, 1990, p. 265).

Ocorre que o tempo do corpo avança, a enfermidade se agrava e Bill, outrora uma figura presente na vida de Guibert e seus amigos, começa a evitar o contato com o escritor. Sempre envolto em problemas burocráticos relacionados à gestão do laboratório, o farmacêutico não cumpre a promessa de incluí-lo na fase de testes do medicamento e demonstra estar cada vez mais insensível em relação à urgência da situação. Desse modo, Bill passa de salvador a antagonista:

> Bill n'a pas de parole, il l'a prouvé en se déliant sans explication d'engagements pris il y a un an et demi, qu'il serait contraintde discréditer aujourd'hui, par lâcheté. Bill est un fantoche qui ne fait rien par générosité, ni par humanité. Il n'est pa dans notre camp, ce ne sera jamais un héros (GUIBERT, 1990, p. 281).

Situando lado a lado os personagens Muzil e Bill e pensando no discurso de ambos em termos metonímicos, depreende-se que, ao passo que o filósofo representa um conhecimento crítico a respeito da enfermidade, associado à corrente pós-estruturalista francesa e pautado pela análise genealógica do espaço hospitalar e dos conflitos identitários enfrentados pelos pacientes, Bill está associado a um saber técnico que, por vezes, tende a anular as subjetividades dos enfermos e considerá-los apenas como um conjunto de "singularidades justapostas". Nesse contexto, é evidente que Guibert, apesar de estar submetido aos procedimentos técnicos de tratamento da enfermidade, está mais afeito ao saber crítico, capaz de enxergar a AIDS para além dos dados laboratoriais, diz ele em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*:

> Les chercheurs n'ont aucune idée de ce qu'est la maladie, ils travaillent sur leurs microscopes, sur des schémas, des abstractions. Ce sont de braves pères de famille, ils ne sont jamais en contact avec des malades, ils ne peuvent imaginer leur peur, leur souffrance, le sentiment de l'urgence ils ne l'ont pas. Alors on se perd dans des protocoles qui ne sont jamais au point, et en autorisations qui mettent des années à arriver (GUIBERT, 1990, p. 251).

A literatura, tanto em Abreu quanto em Guibert, é uma forma de posicionamento no mundo, uma forma de escrever suas histórias e seus corpos para além dos protocolos hospitalares. Nesse aspecto, veremos adiante que a relação entre corpo e escrita é vital (no sentido literário da palavra) para esses autores.

Capítulo 4

Escrever para viver: corpo e escrita em Abreu e Guibert

Dentre as muitas semelhanças que se observa nos textos de Abreu e Guibert venho destacando, até o momento, a relação afetuosa que eles estabelecem com outros artistas e intelectuais que também eram soropositivos. A resiliência de quem vê seu corpo em estado de fragilidade e passa a ser tratado como um pária advém, em larga medida, da cumplicidade com outros indivíduos que vivem a mesma situação. Não à toa, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, quando questionado pelo narrador a respeito do possível pânico que se instauraria nas saunas gays, cujo público era categorizado como "grupo de risco", Muzil responde: "Cette menace que flotte a crée de nouvelles complicités, de nouvelles solidarités. Avant on n'échangeait jamais une parole, maintenant on se parle. Chacun sait précisément pourquoi il est là" (GUIBERT, 1990, p. 30). Nota-se, portanto, que o ato de falar, de trocar experiências a respeito do cenário causado pela disseminação da epidemia, é fundamental para gerar a cumplicidade mencionada por Muzil. A comunidade de párias, daqueles "anjos demoníacos" mencionados por Abreu, insurge quando o silêncio é rompido e eles fazem suas vozes serem ouvidas, vozes que ganham uma dimensão que ecoa para muito "além dos muros" do hospital. O ato de falar tem também o seu sentido político, afinal, o chamado "grupo de risco", as possíveis "vítimas" da epidemia, não eram convidadas a depor. No sentido oposto, corriam o risco de se tornarem os algozes da situação e verem seus corpos enquadrados por uma polícia ideológica – muitas vezes manifesta na forma do discurso científico ou religioso – que atribuía às suas relações sexuais o estigma da degenerescência. Sendo assim, a despeito das semelhanças que destaquei até aqui nas literaturas de Abreu e Guibert, pretendo me ater ao que, no meu ponto de vista, é o fator que mais aproxima esses escritores, a saber, a relação entre corpo e escrita, ou seja, a necessidade que ambos demonstram em narrar o que estava se passando em seus corpos, em elaborar esteticamente suas vivências como portadores do vírus HIV. Para tanto, explorarei um campo teórico que articula questões a respeito de corpo, linguagem, ética e poder.

A escrita literária é evocada em diversos momentos nas "Cartas para além dos muros" e em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. O escritor brasileiro, por exemplo – seguindo o mesmo tom de confidência para com o leitor que vimos acima – afirma no parágrafo final de sua primeira epístola: "A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar essa carta para além dos muros. Escute bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever" (ABREU, 2006, p. 108). Hervé Guibert, por sua vez, diz no segundo capítulo: "Je me dis que ce livre n'a raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde" (GUIBERT, 1990, p. 11). Nesses dois excertos a escrita aparece em meio a um momento de incertezas, de modo que, ao escrever, eles estão formulando esteticamente, no corpo do texto, as fissuras que a enfermidade provocara em seus próprios corpos. A relação entre corpo e escrita não se restringe ao ato de escrever sobre o corpo, mas também de escrever o corpo, de modelar textualmente a dor física e criar uma narrativa que os ajude a superá-la. Diz Abreu, também em sua primeira epístola:

> É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. 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.
>
> Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez (ABREU, 2006, p. 106).

Embora seja um admirador declarado da literatura de Clarice Lispector e as semelhanças entre suas obras já tenham sido apontadas pela crítica, Abreu diz se afastar do estilo clariciano – mais próximo das "funduras" da consciência – e, nesta fase de sua vida, escrever como Carson McCullers, autora norte-americana da primeira metade do século XX, cuja coletânea de contos *A balada do café triste fora* traduzida por ele. Com efeito, o que aproxima a literatura de ambos é também a relação entre corpo e escrita. McCullers, em função de uma febre reumática, vivia com parte de seu corpo paralisado e tinha grande dificuldade em escrever seus textos, muitos dos quais apresentam personagens que também tinham alguma dificuldade motora. Desse modo, ao se ver

imobilizado por uma série de tubos intravenosos, Abreu compara sua situação com a da escritora norte-americana. Nota-se também, no excerto citado, que a escrita tem um ônus, uma vez que o ato de escrever requer um esforço físico e intelectual que pode se revelar extenuante no contexto em questão. Apesar disso, elaborar suas narrativas é a única forma encontrada por ele para dar seguimento à sua vida, já que o texto se revela como um "corpo" capaz de romper as barreiras do leito hospitalar. Novamente, a semelhança entre Abreu e Guibert é notável, diz o escritor francês em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*:

> J'ai décidé d'être calme, d'aller au bout de cette logique romanesque, qui m'hypnotise, au détriment de toute idée de survie. Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre (GUIBERT, 1990, p. 274).

O afeto quase obsessivo de Guibert em relação à escrita literária também se justifique pelo fato de que seus textos o ajudavam na tarefa de dar forma e sentido à sua vida após se descobrir enfermo: "Je me dis que ce livre n'a raison d'être que sans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde" (GUIBERT, 1990, p. 11). Em outra passagem, ele é ainda mais enfático quanto à importância que a escrita assumiu em sua vida: "je choisirais entre le suicide ou l'écriture" (GUIBERT, 1990, p. 60).

As incertezas quanto aos seus estados de saúde e a falta de esperança em ter uma vida longeva fazem com que Abreu e Guibert escrevam em regime de urgência. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a enfermidade lhes tolhia a expectativa de vida – le plus douloureux dans les phases de conscience de la maladie mortelle est sans doute le privation du lointain (GUIBERT, 1990, p. 207), afirma o autor francês –, seus textos são capazes de deixar um legado para a posteridade. A esse respeito cito aquela que para mim é uma das mais belas passagens da filosofia foucaultiana, extraída do texto "A linguagem ao infinito":

> Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma

> narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala (FOUCAULT, 2009, p. 47).

É justamente nesse cenário de infortúnios descrito por Foucault, marcado pela "aproximação da morte", em que Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert estão produzindo suas narrativas, buscando no "infinito manancial" da palavra uma forma de resistência. Não é de se admirar que o escritor brasileiro, o qual procurou manter o tom otimista ao longo de suas epístolas, lamente, no entanto, o fato de que a iminência da morte o impossibilite de dar continuidade às suas histórias:

> Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, dai-me Força, Fé e Luz. Gritei também não-palavras, uivos, descobrindo na carne que o berro alivia a dor. Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora. Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar. Ele me entendeu. Suponho, embora nunca seja confiável, como diz Hilda Hilst. Então confiei apenas no meu berro de cachorro atropelado na estrada deserta, gato de espinha quebrada a pau rastejando na sarjeta do poema de Ferreira Gullar (ABREU, 2006, p. 200).

Nesse excerto proveniente da última epístola de Abreu, e provavelmente um dos mais dramáticos de todas elas, o autor compara seu estado ao de diversos animais em situação de desespero: "porco sangrando", "gado no matadouro", "cachorro atropelado", "gato de espinha quebrada a pau". A insistência nessas imagens animalescas revela que seu corpo passa por um processo de desumanização. Cada vez menos autônomo para agir da maneira que lhe convém, o corpo hospitalizado de Abreu e Guibert é submetido a toda sorte de interferências médicas: "Ce jour-là on aurait pu me trépaner, me planter des seringues dans le ventre et dans les yeux, j'aurais juste serré les dents, j'avais lancé mon corps dans quelque chose qui le dépossédait apparament d'une volonté autonome" (GUIBERT, 1990, p. 211). Em meio a esse cenário desesperador, chama a atenção o reclame de Abreu acerca de suas "histórias não contadas", afinal, não é senão através de

suas narrativas que a autonomia pode ser reconquistada. Sendo assim, o autor devota toda sua confiança à sua voz – ou aos seus berros –, já que, tendo em vista o aspecto empoderador da linguagem, cumpre gritar para não morrer, gritar o mais alto possível, para que sua voz ecoe mesmo após a expiração do corpo.

Suas narrativas atuam como uma forma de resistência para além do corpo, mas também – para me aproximar do aspecto político da escrita de Abreu e Guibert – como uma forma de conhecimento sobre a enfermidade que até então não vinha sido produzido: um conhecimento que não atende ao anseio por números, estatísticas e dados laboratoriais, tampouco se atém à precisão taxionômica da linguagem científica. De acordo com a Barthes:

> É de bom-tom, hoje, contestar a oposição das ciências às letras, na medida em que relações cada vez mais numerosas, quer de modelo, quer de método, ligam essas duas regiões e apagam frequentemente sua fronteira; e é possível que essa oposição apareça um dia como um mito histórico. Mas, do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente: o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala. Segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2013, pp. 20-21).

O pensamento de Barthes acerca das diferenças entre as letras e as ciências dialoga em diversos níveis com a literatura de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. A começar pela distinção feita entre o discurso científico, que tende a volatilizar a presença do sujeito, e o literário, mais aberto à sua exposição. No que diz respeito ao autor de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, cuja contenda com o amigo cientista, Bill, foi explorada acima, a necessidade de se posicionar como um sujeito da enunciação e produzir um novo tipo de saber sobre a AIDS é enfatizada em diversos momentos, afinal, diz ele:

> Je l'ai compris comme ça, et je l'ai dit au docteur Chandi dès qu'il a suivi l'évolution du virus dans mons corps, le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me devore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer (...) Muzil, ignorant la teneur de ce qui rongeait, l'avait dit sur son lit d'hôpital, avant que les savants les découvrent: "C'est un machin qui doit nous venir d'Afrique". Le sida, qui a transité par le sang des singes verts, est une maladie des sorcieirs, d'envoûteurs (GUIBERT, 1990, p. 17).

Ao refutar a designação da AIDS como uma doença Guibert se aproxima de uma compreensão imagética, até mesmo mágica, a seu respeito. Dessa maneira, o autor não apenas descreve os efeitos da AIDS em seu corpo, mas os elabora, conferindo-lhes conotações diversas e por vezes contraditórias. Nesse sentido, a linguagem, reconhecida em seu imenso "halo de implicações", é sinuosa: ainda que um parágrafo tenha início retratando os efeitos fisiológicos da síndrome por meio de um vocabulário técnico-científico, ele pode escorregar para um campo de associações metafóricas que traz a tona, como no seguinte excerto, elementos de ficção científica e de jogos eletrônicos:

> Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour, assimilant mon cas pour le momento à une leucopénie. Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en pssède entre 500 et 2000. Les T4 sont cette partie des leucocytes que le virus du sida attaque en premier, affaiblissant progressivement les défenses immunitaires. Les offensives fatales, la pneumocystose qui touche les poumons et la toxoplasmose le cerveau, s'enclenchent dans la zone qui descend en dessous de 200 T4; maitenant on les retarde avec la prescription d'AZT. Dans les débuts de l'histoire du sida, on appelait les T4 "the keepers", les gardiens, et l'autre fraction des leucocytes, les T8, "the killers", les tueurs. Avant l'apparition du sida, un inventeur de jeux électronique avait dessiné la progression du sida dans le sang. Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manete, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs (GUIBERT, 1990, p. 13).

A distinção feita por Barthes entre "falta" e "ausência" também pode ser observada nos textos de Abreu e Guibert. Com efeito, ambas as narrativas expõem o que chamei de uma "fissura" na compreensão que eles têm sobre seus corpos, agora fragilizados pelo desenvolvimento da síndrome. Nesse sentido, os narradores se

apresentam como sujeitos "incompletos", despossuídos de características físicas que lhes eram caras: "A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo ('meu irmão burro', dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor" (ABREU, 2006, p. 113). Apesar de o corpo estar em "falta", o sujeito está presente na escrita, já que nela vemos transparecer – retomando as palavras de Barthes – "o lugar e a energia do sujeito".

A partir desse ensejo, gostaria de encerrar esta reflexão me aprofundado um pouco mais na questão do "lugar do sujeito" nos textos de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. Para tanto, acrescento à discussão o pensamento de Judith Butler e Homi Bhabha.

Narrar a si mesmo, de acordo com o que é proposto em *Giving an account of oneself*, livro de Judith Butler publicado em 2000, não é apenas um ato ocasional, no qual o indivíduo, de maneira despretensiosa, constrói sua identidade. Em termos de relação de poder, a filósofa norte-americana afirma que narrar a si mesmo é, antes de tudo, se narrar para alguém que está acima (que detém o poder), num contexto em que a narrativa implica em se justificar, declarando-se culpado ou inocente:

> (...) accountability follows only upon an accusation or, minimally, an allegation, one made by someone in a position to deal out punishment if causality can be established. And we become reflective upon ourselves, accordingly, through fear and terror. Indeed, we become morally accountable as a consequence of fear and terror (...). Only in the face of such a query or atribution fron an other – "Was it you?" – do any o fus start to narrete ourselves, or find that, for urgent reasons, we must become self-narrating beings (BUTLER, 2005, p. 11).

O sujeito que tenta construir sua identidade através da narrativa está numa posição hierárquica subalterna, ao contar sua própria história, ele assume a responsabilidade ética de apresentar sua versão sobre determinado aspecto de sua vida (BUTLER, 2005, p. 135). Assim, a ética se constrói na relação entre os indivíduos e na possibilidade de que diferentes vozes possam apresentar suas versões sobre os fatos, ainda que tais versões não se alinhem a um pensamento hegemônico. Nesse sentido, a teoria de Homi Bhabha, sobretudo no tocante ao que ele chama de "direito de narrar", dialoga com a de Judith Butler. De acordo com ele:

> What I mean by narration is close to Hannah Arendt's conception of action and speech in The Human Condition: "Action and speech go on between men, as they are directed toward them, and they retain their agent-revealing capacity even if their content is exclusively 'objective,' concerned with the matters of the world of things." Thus, narrative as communicative action is concerned with "something which inter-est, which lies between people and therefore can relate and bind them together." Such a "right" is not merely a legal, procedural matter; it is also a matter of aesthetic and ethical form. Freedom of expression is an individual right; the right to narrate, if you will, is an enunciativeright—the dialogic right to address and be addressed, to signify and be interpreted, to speak and be heard, to make a sign and to know that it will receive respectful attention (BHABHA, 2014, n. p.).

À luz das teorias de Butler e Bhabha, podemos entender as narrativas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert como exemplos de enunciados que estão à margem de um sistema normativo, mas que lutam para não ser silenciados pelo discurso dominante que circulava a respeito dos portadores do vírus HIV. Ao expor suas vidas através de suas narrativas, estes autores tomam a voz para si e se tornam sujeitos de suas próprias experiências, da mesma forma em que questionam o discurso – por vezes preconceituoso e homogeneizador – da ciência moderna. Em suma, Abreu e Guibert, não contentes em ver suas identidades sendo escrita por terceiros, sumariamente categorizados em um "grupo de risco" formado por pessoas cujo comportamento não atende a determinado padrão, usam suas narrativas para se apossar de si mesmos e (re)inventar a história de seus próprios corpos.

O conhecimento elaborado por estes autores acerca da AIDS não se pretende universalizante como aqueles das ciências médicas, tampouco se apresenta de maneira lógico-descritiva. No processo de conhecimento de si observado nestes textos, a linguagem é performática (o sujeito elabora o corpo através da escrita) e plena de metáforas que se sucedem para oferecer uma definição – sempre provisória – sobre os efeitos da AIDS. Apesar de existir uma fortuna crítica estabelecida sobre as obras de Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu, ainda não há estudos que proponham compará-los. Aproximar estes textos pode proporcionar, dessa forma, outras camadas de percepção sobre a literatura destes autores, atentando para a maneira segundo a qual, em contextos diferentes de publicação, a reflexão sobre a AIDS apresenta movimentos comuns.

Considerações finais

Abreu e Guibert, "por uma literatura menor"

Nos textos de Abreu e Guibert vemos um corpo que nos é apresentado em estado de fragilidade, como dito, sem autonomia para agir da maneira que lhe convém: o corpo protocolizado no hospital e transformado em um títere que, no lugar de barbantes, está amarrado a tubos intravenosos; o corpo categorizado, que se soma a outros corpos aparentemente idênticos, homogeneizados em único grupo; o corpo que, uma vez nesse grupo, passa a representar um risco para os demais corpos. O cenário, evidentemente, não é dos melhores, mas é a narrativa desse corpo manipulado, categorizado e vigiado que será exposta nas "Cartas para além dos muros" e em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* e, ao mesmo tempo, é através dessa narrativa que ele é capaz de refletir sobre si mesmo e criar um espaço em que o categórico se transforma em imagético, em que o títere se desprende de suas amarras intravenosas e circula para além dos muros do hospital. Será também por meio dessa narrativa que esse corpo se soma a outros, mas não para formar aquilo que Michel Foucault chamou de "singularidades justapostas", e sim para construir uma relação de empatia e solidariedade. Nesse sentido, gostaria de concluir esse estudo chamando a atenção para a importância desses textos.

Antes de entrar para o mestrado no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês na USP somos submetidos a uma série de exames para provarmos que somos "aptos" a realizar uma pós-graduação. Num desses exames, o mais temido de todos, que é a prova escrita a respeito dos conhecimentos específicos de cada área de estudo, há uma bibliografia prévia disponibilizada na página eletrônica do referido programa. No caso dos estudos literários, trata-se de uma série de textos que, se por um lado versam sobre conteúdos basilares de teoria e crítica literária, tais como "representação", "referente externo", "cânone" e "estrutura", por outro eles polemizam esses assuntos e denunciam – pensei em pôr aspas nesse verbo, o que seria uma covardia, pois no que se refere a esses textos acredito que o ato por ele expresso seja literal – seus limites e fragilidades. São obras como o *Demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, e *A literatura em perigo*, de Tzevetan Todorov, cujo caráter controverso é tamanho que é difícil passar por elas sem nenhum incômodo. No que me diz respeito, o

texto de Todorov foi o que mais me desafiou intelectualmente, já que nele o autor profere severas críticas às narrativas de si, em particular a esse gênero fronteiriço nomeado por Doubrovky de autoficção, no qual a referencialidade é subvertida pelo processo de criação literária, de modo a gerar uma "realidade da escrita". De acordo com Todorov, não há nada mais ameaçador para a literatura do que essa premissa segundo a qual o "mundo externo" se reduziria ao ponto de vista de um indivíduo. Reproduzo aqui a íntegra do extenso parágrafo no qual ele sentencia a autoficção:

> Outra prática literária provém, com efeito, de uma atitude complacente e narcísica que leva o autor a descrever detalhadamente suas menores emoções, suas mais insignificantes experiências sexuais, suas reminiscências mais fúteis: quanto mais repugnante, mais fascinante é o mundo! Falar mal de si, aliás, não destrói esse prazer, já que o essencial é falar de si – o que se diz é secundário. A literatura (nesse caso, diz-se, preferencialmente, "a escrita") tornou-se apenas um laboratório no qual o autor pode estudar a si mesmo a seu bel-prazer e tentar se compreender, É possível qualificar essa terceira tendência, após as do *formalismo* e do *niilismo*, de *solipsismo*, de acordo com essa teoria filosófica que postula que o si mesmo é o único ser existente. A falta de verossimilhança dessa teoria, de fato, a condena à marginalidade, mas isso não impede que ela se torne um programa de criação literária. Uma de suas variantes recentes é o que se chama de "autoficção": o autor continua a se dedicar à evocação de seus humores, mas, além disso, se libera de todo constrangimento referencial, beneficiando-se assim tanto da suposta independência da ficção quanto do prazer engendrado pela valorização de si (TODOROV, 2012, pp. 43-44).

Ao associar a autoficcção ao solipsismo, Todorov entende que o autor/narrador é um sujeito ensimesmado, que constrói uma narrativa de si sem vistas a nenhuma forma de alteridade. Esta tarefa, como bem diz o teórico, é inverossímil, pois é impossível elaborar um enunciado sobre si mesmo alheio a tudo que já fora dito anteriormente, remetendo mais uma vez aquilo que Bakhitin chama de diologismo. No entanto, também não acredito que a exclusão (mesmo que utópica) do outro seja uma premissa da escrita autoficcional, muito pelo contrário, como vimos na primeira parte deste estudo, a respeito da obra de Guibert, o recuo que permite ao escritor fazer de si mesmo um personagem de ficção permite, ao mesmo tempo, que ele faça de si mesmo um outro. Sendo assim, a escrita autoficcional está mais próxima da máxima de Rimbaud, "je est un autre", a partir da qual o "eu" se constitui em diálogo com outros sujeitos, do que ao ensimesmamento exacerbado mencionada por Todorov.

O teórico também acusa os escritores que desenvolveram narrativas sobre si mesmos de serem egóticos, haja vista que o objetivo último de suas obras seria a autovalorização. Desconheço a "verdadeira" intenção dos autores, entretanto, ainda que tais narrativas sejam, sim, um espaço em que o sujeito tome a palavra para valorizar aspectos de sua vida, me pergunto, há nisso um problema? Há nesse movimento algo que fira a deontologia própria à escrita literária?

Para responder a essas perguntas, há uma questão política a ser acrescentada na discussão, envolvendo a participação de grupos sociais historicamente marginalizados – inclusive no que se refere à inserção no cânone literário –, como mulheres, homossexuais e negros. Tais grupos, por estarem à margem do que é produzido em âmbito literário e acadêmico, não têm o mesmo espaço para constituir suas próprias narrativas acerca de temas como raça, sexualidade e gênero, e por vezes veem suas identidades sendo moldadas pelo discurso dominante, seja ele advindo das ciências ou das artes. Em sua reflexão sobre o cânone, Roberto Reis afirma que: "(...) por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não a tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder" (REIS, 1992, p. 68). Pensada desta forma, a literatura é um espaço de conflito, onde a escrita de si pode agir não apenas no sentido mesquinho e egótico apontado por Todorov, no qual o autor refuta o mundo e volta-se exclusivamente para seus dramas pessoais, mas antes como um instrumento de empoderamento, em que vozes dissonantes aparecem para valorizar, sim, uma experiência identitária de marginalidade e diferença, de um "eu" que se afirma pela escrita e que, em muitos casos, usa a narrativa não somente para representar o mundo, mas para nele se inserir.

Por fim, também em resposta a Todorov, evoco o pensamento postulado por Deleuze e Guattari em *Kafka*: por uma literatura menor. Nesse texto, os autores partem da obra kafkiana para chegar a um conceito de literatura no qual o "pequeno" – aquilo que fora definido pelo teórico búlgaro como "as mais insignificantes experiências sexuais" e "as reminiscências mais fúteis" – é reconhecido em todo o seu vigor político e revolucionário. De acordo com eles, "uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior (...), nela, a língua é afetada em um forte coeficiente de desterritorialização" (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 35). Trata-se, nesse sentido, de uma literatura que não está alheia aos saberes e estruturas hegemônicos, que não está a parte do mundo que o cerca, como queria

Todorov ao depreciar as narrativas de si, mas que agencia os códigos dominantes em favor de uma perspectiva marginal e, o mais importante, é capaz de estabelecer laços afetivos a partir da margem:

> O campo político contamina todo enunciado. Mas sobretudo, mais ainda, porque a consciência coletiva ou nacional é "frequentemente inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação", é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra sensibilidade (DEULEUZE e GUATTARI, 2014, p. 37)

Encerro esse estudo chamando a atenção para a "solidariedade ativa" mencionada pelos filósofos, pois acredito que as obras analisadas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert vão ao encontro dessa definição. O texto/corpo desses escritores se relaciona formal e afetivamente com outros textos e corpos, seja convidando o leitor a participar e preencher as lacunas de sentido de um narrador abalado pela descoberta de que era soropositivo, seja aproximando suas situações com a de outros artistas e intelectuais que passaram por experiências semelhantes. Egóticos, ensimesmados, narcisistas? Penso que não, a literatura analisada ao curso desta dissertação desconstrói a ideia de que o corpo é propriedade da natureza (tanto de uma natureza divina quanto de uma natureza biológica) e reforça a perspectiva segundo a qual o corpo é o produto e o processo de relações dialógicas, sendo o espaço da escrita uma dessas formas de diálogo.

Referências bibliográficas

Bibliografia de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Caio 3d*: o essencial da década de 1980. Rio de Janero: Agir, 2005.

_____. *Autores Gaúchos*, v. 19. Porto Alegre: Age, 1995.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2010.

_____ *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ *Triângulo das Águas*. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____ *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

Bibliografia sobre Caio Fernando Abreu

BARBOSA, Nelson Luís. *A autoficção de Caio Fernando Abreu*, "O biógrafo da emoção". São Paulo, 2008. Tese (doutorado), Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 2008.

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

DENSER, Márcia. "A crucificação encarnada dos anos 80". In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3d*: o essencial da década de 1980. Rio de Janero: Agir, 2005.

DIP, Paula. *Para sempre teu*, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

FILHO, Antonio Gonçalves. "As últimas palavras de Laika". In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

MAGRI, Milena Mulatti. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando* Abreu. 2010. 198 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados*: melancolia e crítica social. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

Bibliografia de Hervé Guibert

GUIBERT, Hervé *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris, 1990.

_____. *Les Lubies d'Arthur*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

_____. *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, Paris, 1991.

_____. *L'Homme au chapeau rouge*, Gallimard, Paris, 1992

_____. *La piqûre d'amour* : et autres textes ; suivi de *La chair fraîche*, Gallimard, Paris, 1994.

_____. *Mauve le vièrge*. Gallimard, Paris, 1988.

_____. *Cytomégalovirus*: jornal d'hospitalisation. Éditions du Seuil, 1992.

_____."La vie sida, entretien avec Antoine de Gaudemar". In: *Libération*, 1º de março de 1990.

_____."Pour répondre à quelques questions qui se posent. Entretien avec Christophe Donner". In: *La Règle du jeu*, 3.7, 1992.

Bibliografia sobre Hervé Guibert

BLANCKMEN, Bruno. "Nouvelle et Autofiction : le cas Guibert". In: *La nouvelle aux frontières des autres genres*, du Moyen-Âge à nos jours, Academia Bruylant, Bruxelles, 2001

_____. “Mourir en direct (littérature et témoignage : le cas Hervé Guibert)”. In: *Esthétique du Témoignage*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

GAUSSEN, Frédéric.” Foucault et Hervé Guibert, le compagnon d’agonie”. In: *Le Monde*, 7 de maio de 2000.

GENON, Artaud. *Roman, jornal, autoficction*: Hervé Guibert en ses genres. Paris, Mon petit editeur, 2014.

_____. e ERTAUD, Guillaume. Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert. In: *Image [&] Narrative* [e-journal], 19, 2007.

PEPIN, Claire. “Pouvoir d'action prophétique de l'écriture guibertienne”. Disponível em: http://www.herveguibert.net/#!pouvoir-daction-prophtique-/c73h. Acesso em 09 de Outubro de 2015.

POINAT, Frédérique., *L’Œuvre siamoise* : Hervé Guibert et l’expérience photographique, Paris, L’Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

RUUSEL, Stéphane. Articles intréprides: le journalisme d’Hervé Guibert *Revue Analyses*, vol. 7, nº 2, 2012.

Bibliografia geral

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 2013.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. “The right to narrate”. In: Harvard design magazine, N. 38, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Giving an account of oneself*. Nova York: Fordbam University Press, 2005.

BRUNER Jerome. *Making Stories*: Law, Literature, Life. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

BRUNER Jerome. "The narrative construction of reality". In *Critical Inquiry*, 18: 1-21, 1991.

CARNEIRO, Henrique Figueiredo. *AIDS:* a nova desrazão da humanidade. São Paulo: Escuta, 2000.

CENTER OF DISEASE CONTROL AND PREVENTION (CDC). "A Cluster of Kaposi's Sarcoma and Pneumocystis carinii Pneumonia among Homosexual Male Residents of Los Angeles and range Counties, California". In: Morbidity and Mortality Weekly Report, jun, 1982. Disponível em: https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001114.htm. Acesso em 30 de setembro de 2016.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Deleuze. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2014.

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

_____. "O último eu". In. NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaions sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FOLHA DE S. PAULO. "Doença dos homossexuais", 08 de junho de 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 2010.

_____. *História da sexualidade II*: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. *História da sexualidade III*: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. "O saber gay". In: *Ecopolítica*, N. 11, jan-abr, pp. 2-27, 2015.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. "A linguagem ao infinito". In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GALVÃO, Jane. *AIDS no Brasil*: A agenda de construção de uma epidemia. São Paulo, Ed. 34, 2000.

GARCIA, Marcos Roberto Vieira. *Dragões*: gênero, corpo, trabalho e violência na formação da identidade entre travestis de baixa renda. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade de São Paulo, 2007.

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

HALL, Stuart. "Quem precisa da identidade?". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

HARAWAY, Donna. "Um manifesto para os cyborgs". In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HERZLICH, Claudinei e PIERRET, Janine. "Uma doença no espaço público: a AIDS em seis jornais franceses". In: PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 15(Suplemento), pp.71-101, 2005.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero.In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOURO. Guacira Lopes. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LOMBROSO, Cesare. *La femme criminelle et la prostituée*. Paris: Félix Alcan, 1896.

LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In:____ *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "O direito de curar: homossexualidade e medicina legal no Brasil dos anos 30". In: HERSHMANN, Michel M.; PEREIRA, Carlos Alberto

Messeder (Org.). *A invenção do Brasil moderno*: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MISKOLCI, Richard. "A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização". In: *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009 p. 150-182.

PARKER, Richard. *Na contramão da AIDS*: Sexualidade, intervenção, política. São Paulo, Ed. 34, 200.

PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

PLUMMER, Plummer. "O tornar-se gay: identidades, ciclos de vida e estilos de vida no mundo homossexual masculino". In: HART, John. & RICHARDSON, Diane. *Teoria e prática da homossexualidade*. São Paulo: Zahar, 1983.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930; São Paulo, Paz e Terra, 2008.

RICH, Adrinne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: *Bagoas*, vol 04, n. 05, 2010.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

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

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind*: And Other Essays. Boston: Beacon Press, 1992.