

CARLOS ANDRÉ FERREIRA

**ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? A REPRESENTAÇÃO DA AIDS
E DO MAL-ESTAR DO SUJEITO NA OBRA DE CAIO FERNANDO
ABREU.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Unicamp para obtenção do título de Mestre
em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva

Campinas
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

F413o

Ferreira, Carlos André.

*Onde andar*á Dulce Veiga? A representação da AIDS e do mal-estar do sujeito na obra de Caio Fernando Abreu / Carlos André Ferreira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Márcio Orlando Seligmann-Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Anos 1980. 4. Sujeito. 5. AIDS (Doença). I. Seligmann-Silva, Márcio Orlando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: *Onde andar*á Dulce Veiga? Representations of AIDS, of the subject and its contents in the work of Caio Fernando Abreu.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian literature; Decade of 1980; Subject; AIDS.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva (orientador), Prof. Dr. Jaime Ginzburg e Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo. Suplentes: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão e Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen.

Data da defesa: 16/12/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

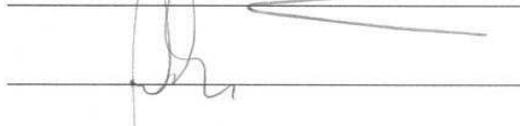
Márcio Orlando Seligmann-Silva



Jaime Ginzburg



Mario Luiz Frungillo



Fabio Akcelrud Durão



Elcio Loureiro Cornelsen



IEL/UNICAMP
2010

Para Angela...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Divina, pela coragem e pela fé. Com ela, aprendi a confiar.

A meu avô, Sr. Amarílio e a minha Avó, D. Angela. Vô, sei que você está aí, ou aqui...

Angela, já disse muitas vezes e vou repetir uma vez mais: seu amor, sua dedicação, sua paciência, seu estímulo e suas broncas fazem parte deste trabalho. Agradeço pelos momentos em que você despejou uma pilha de livros em cima de mim. Agradeço pelas horas em que pensei em desistir e você interrompeu suas atividades para me ouvir. Suas leituras, minhas leituras, nossas leituras: um encontro possível por nosso amor à linguagem.

A Luiza tem seu lugar nestes agradecimentos, como não? Além de ser um estudioso da literatura, eu sou um tio bonito e de olhos muito grandes.

Laura e João, vocês estarão, para sempre, num lugar só de vocês no meu coração.

Se agradeço a Luiza preciso, também, agradecer a mãe dela. Cristina, eu poderia dizer milhões de frases, mas digo, apenas, obrigado pelas dicas bibliográficas e por me fazer acreditar que “*yes, we can*”.

D. Geny e Sr. Jair, minha felicidade partiu de vocês. Não preciso dizer mais nada.

Em 2002, ganhei um irmão. Este cara já foi, inclusive, representante discente do IEL. Breno... bom... você entendeu.

Professor Mário, obrigado. Vinte anos de percurso. E continuamos correndo...

Agradeço a CAPES, por ter concedido a bolsa que permitiu a realização deste trabalho.

Rose, Cláudio, Miguel, da Secretaria de Pós Graduação do IEL, muitíssimo obrigado.

Por fim, faço um agradecimento especial a meu orientador, Professor Doutor Márcio Seligmann-Silva, por ter me ajudado a concluir esta dissertação, e a banca examinadora, formada pelo Professor Doutor Jaime Ginzburg e pelo Professor Doutor Mário Luiz Frungillo.

“O meu prazer agora é risco de vida”
Frejat / Cazuza

RESUMO

Este trabalho é uma análise do romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu. Buscou-se compreender como a construção da narrativa é atravessada pelo que se identifica, através deste estudo, como o mal-estar dos anos 1980 e da AIDS. No Brasil, nessa década, se dá a passagem da Ditadura militar para o regime democrático, período frequentemente lembrado pela instabilidade no processo de transição política, econômica e social. Ao pessimismo atribuído a essa época, podemos acrescentar o forte impacto na sociedade brasileira causado pela divulgação dos primeiros casos de AIDS (sigla em inglês para a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida – SIDA). Por se tratar de uma doença incurável, letal e associada, inicialmente, à bi / homossexualidade, a AIDS será significada sob o estigma da condenação, do medo e do preconceito. Considerando o contexto de descoberta da doença, esta análise da obra de Caio, cuja trama se desenvolve nos anos 1980, se pauta no questionamento de como se dá a representação do sujeito e da AIDS a partir da perspectiva do narrador-personagem. Ao se lançar na busca da cantora Dulce Veiga, personagem que dá título ao romance, o narrador se vê envolvido num enredo no qual a doença se significa na forma de um não-dito. A AIDS se apresenta, de forma velada, em meio aos sentidos de destruição perceptíveis pelos elementos espaço-temporais presentes na narrativa. O efeito de decadência que a narrativa produz é também analisado a partir do estudo comparativo entre a estrutura de um *romance B* proposta por Abreu, numa referência ao cinema B, e o romance policial *noir* norte-americano dos anos 1930.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Anos 1980, Sujeito, AIDS.

ABSTRACT

This paper is an analysis of the novel *Onde andar  Dulce Veiga? Um romance B* (1990), by Caio Fernando Abreu. We tried to understand how the construction of narrative is crossed by what is identified through this study, as the malaise of the 1980's and AIDS. In Brazil, this decade the passage of the military dictatorship to democratic rule, a period often remembered for the instability in the process of political transition, economic and social development. Assigned to the pessimism of that time, we can add a strong impact on Brazilian society caused by the release of the first cases of AIDS (acronym for Acquired Immunodeficiency Syndrome - AIDS). The disease, incurable, lethal and initially associated with, sexuality, will be signified under the stigma of conviction, fear and prejudice. Considering the context of discovery of the disease, this analysis of the work of Caio, whose plot unfolds in 1980 and is guided in questioning how is the representation of the subject and AIDS from the perspective of the narrator. By launching the search for singer Dulce Veiga, character which gives title of the novel, the narrator becomes involved in a plot in which the disease means in the form of an unsaid. AIDS presents itself, in a roundabout way, amid the destruction perceptible to the senses of space and time elements present in the narrative. The effect of decay that produces the narrative is also analyzed from a comparative study of the structure of a novel B proposed by Abreu, a reference to B movies, and novel noir of the 1930s in the United States.

Keywords: Brazilian literature, Decade of 1980, Subject, AIDS.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO:	1
2. CAIO FERNANDO ABREU, LITERATURA POLICIAL NOIR E CINEMA B: DIÁLOGOS E REPRESENTAÇÃO DA DECADÊNCIA E DO MAL-ESTAR: ..	5
2.1. O romance policial e as circunstâncias de seu nascimento:	6
2.2. Do “bom bandido” ao “criminoso”: o início da narrativa detetivesca:	10
2.3. Tecnologia e técnica no romance policial:	14
2.4. A consolidação do domínio da burguesia no romance policial:	17
2.5. A violência e a decadência do submundo no romance policial <i>noir</i> : ..	20
2.6. Caio Fernando Abreu e seu “romance B”: um diálogo com o cinema e a literatura <i>noir</i> :	25
3. ASPECTOS DA FICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU E SEU DIÁLOGO COM A DOENÇA E COM O MAL-ESTAR:	28
3.1. A literatura brasileira pós-AI-5:	28
3.2. Sexo, drogas, <i>rock and roll</i> e literatura: o desbunde como alternativa de resistência:	32
3.3. A produção literária de Caio Fernando Abreu: do AI-5 à abertura:	34
3.4. A temática da AIDS na ficção de Caio Fernando Abreu:	43
4. O SUJEITO E SEU MAL-ESTAR: A PERSPECTIVA NARRATIVA DE UM SOROPOSITIVO NO ROMANCE DE CAIO FERNANDO ABREU:	54
4.1. Inscrição da AIDS e da decadência na concepção espaço-temporal de <i>Onde andar</i> á <i>Dulce Veiga? Um romance B</i> :	57
4.2. A doença indizível em meio ao mal-estar de uma época:	59
4.3. Lembrar-se de esquecer-se. Mal-estar x ilusão. A representação do sujeito inscrita na contradição:	67
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa ao estudo do romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu. O objetivo desta análise é destacar a relevância da temática da AIDS na obra do autor, marcada pela representação do sujeito, da violência e do mal-estar de uma época. Formula-se essa hipótese de leitura como possibilidade de estabelecer a relação entre a AIDS e sua inscrição em uma concepção espaço-temporal marcada pela decadência e pelo pessimismo. A proposta de um romance policial “B” coloca, ainda, a obra de Caio em diálogo com outras manifestações culturais que representaram o mal-estar de suas épocas: o cinema B e as narrativas policiais *noir* dos anos 1930 nos Estados Unidos.

O tema da AIDS aparece na produção literária de Caio Fernando Abreu antes de o autor ter descoberto ser portador do vírus HIV¹. Partindo dessa consideração, definiu-se que o objetivo desta análise não é fazer uma crítica estabelecendo uma relação direta entre a história de vida do escritor e o conteúdo de sua obra literária. Procura-se demonstrar, através da estrutura narrativa, de que modo a AIDS é trabalhada no romance destacado. Assim, pretende-se levantar elementos que permitam compreender como o projeto literário de Abreu se insere no contexto em que a AIDS se apresenta como uma das problemáticas que marcaram a produção de literatura nas duas últimas décadas do século XX. Parte-se, portanto, da premissa de que a leitura da obra não se esgota na investigação do quanto o projeto de Abreu está ligado ao fato de o escritor ter sido soropositivo, mas deve considerar o contexto histórico e literário mais amplo de representação da decadência e do mal-estar.

Caio Fernando Abreu tem suas primeiras publicações nos anos 1970. Mais tarde, nos anos 1980, o escritor publica os primeiros livros em que a temática da AIDS está presente: o volume de novelas *Triângulo das águas* (1983) e o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Na

¹ Caio Fernando Abreu descobriu ser portador do vírus da AIDS em 1994. Depois de um período de internação em São Paulo para tratar-se de complicações causadas pelo HIV, o escritor continuou dedicando-se à produção literária, chegando a escrever textos que tratam da AIDS, como o conto “Depois de agosto” (1996). O autor faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996.

década de 1990 é lançado o romance aqui analisado. É importante frisar que *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* vem sendo objeto de diversos estudos dentro da crítica literária. Trazemos, para este trabalho, uma proposta de análise cujo objetivo é traçar um paralelo entre a obra, as narrativas detetivescas do gênero *noir* e o cinema B. A partir da decadência e dos aspectos desagradáveis da sociedade representados na literatura e no cinema, introduz-se a questão da condição do sujeito diante de uma conjuntura marcada pelo mal-estar e pela AIDS. Focar o romance de 1990 se justifica pelo fato de nele este tema ser relevante para a representação do sujeito. Outro ponto de relevância é que, por ser um romance narrado em primeira pessoa, por um narrador que não tem nome, e sendo a doença também tratada de forma não nomeada, *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* permite problematizar a abordagem da AIDS numa narrativa ficcional do final do século XX a partir da construção da figura do narrador e de sua relação com os personagens.

Essa leitura não é possível, todavia, sem ser considerado o contexto em que a obra é produzida, como ressalta Italo Moriconi (2002) ao falar sobre a obra de Caio, constatando que a epidemia de AIDS colocava no centro do debate, ao final do século XX, a sexualidade. A essa questão é possível acrescentar o que Susan Sontag (1989) aponta sobre a angústia que marcou um momento da história pela eclosão da epidemia de HIV/AIDS, época em que a sexualidade estava ligada ao medo, a algo perigoso. Nessa relação que pode ser estabelecida entre a epidemia, o corpo e a angústia da perda pelo perigo da morte, é que se lança mão da categoria de sujeito para pensar numa provável ligação entre dor e prazer. A partir dessas considerações, busca-se verificar como o romance de Caio Fernando Abreu desencadeia um processo de tentativa de encontrar uma saída em meio à angústia colocada para o sujeito.

Susan Sontag (1989, p. 134) destaca que o medo da AIDS impõe ao ato sexual uma relação com o passado que não pode ser deixada de lado. Nesse sentido, é interessante observar como existe um movimento, por parte do narrador do romance de Caio, de dialogar com seu passado. Tal movimento é delineado já no título do romance: *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*.

É formulada uma pergunta que pressupõe a existência de alguém chamada Dulce Veiga. No decorrer da narrativa, descobrimos que se trata de uma cantora que fez parte do passado do narrador, que, por sua vez, dá a essa figura uma importância singular no enredo do romance. Tanto que o narrador empreende uma busca desenfreada por Dulce Veiga ao longo de toda a história do livro. Este trabalho questiona se é possível conceber a procura por Dulce Veiga não como por uma pessoa e sim a partir de uma contraditória relação entre memória e esquecimento. Quanto mais o narrador se lança em sua investigação para descobrir onde está a cantora desaparecida, mais ele se lembra de sua condição de soropositivo. Em suma, a lembrança de Dulce Veiga é atravessada pela lembrança de algo que se deseja esquecer, pois a cantora se insere como um significante da decadência e da destruição e, assim, reforça o mal-estar de uma época e o mal-estar do próprio narrador.

É aí que está uma das chaves para a análise do romance de Abreu. A narrativa está estruturada em torno da busca por Dulce Veiga e do papel de detetive exercido pelo narrador, recolhendo pistas e entrevistando pessoas com o intuito de descobrir o paradeiro da personagem. Em meio à procura por Dulce, existe a questão da AIDS, que em nenhum momento é nomeada de maneira direta pelo narrador. A doença se inscreve na relação narrador X personagens e na concepção espaço-temporal do romance, já que, em diversas passagens, tanto o espaço onde se passam as ações quanto o tempo presente são retratados como “sofrendo” a ação do HIV.

Esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro esta introdução. No segundo capítulo realiza-se um levantamento teórico sobre o romance policial e seu diálogo com as questões / tensões relativas ao contexto de produção. Considera-se um percurso que vai desde as narrativas populares a respeito dos chamados “bons bandidos”, passando pelo estabelecimento da narrativa policial como um gênero, até chegar ao romance policial *noir* e sua representação da criminalidade / violência. Nesse capítulo procura-se, ainda, inserir alguns aspectos da proposta de romance B, de Caio Fernando Abreu, em um contexto de obras de arte que retratam o mal-estar e a decadência (narrativa policial *noir* e cinema B).

No terceiro capítulo procura-se compreender as tendências da ficção brasileira do período pós-AI-5, bem como de que maneira a prosa de Caio Fernando Abreu se encaixa nessa conjuntura. São realizadas algumas análises de contos de Abreu cujo foco é a representação da decadência e do pessimismo frente ao momento conturbado pelo qual o Brasil passava, tanto do ponto de vista político (pela ação violenta e repressora do regime ditatorial e pela desilusão que marcou o período pós-abertura) quanto pela relação do sujeito com o processo contraditório de urbanização / regulação do espaço. A partir dos anos 1980, pretende-se verificar em que medida a temática da AIDS se encaixa no projeto literário de Caio.

No quarto capítulo temos a análise de *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*. O objetivo é demonstrar que a doença se encontra marcada no corpo do narrador, em suas relações com os demais personagens e na concepção espaço-temporal. A AIDS aqui é relacionada à gestão de uma síndrome indizível e responsável pelos estigmas da vergonha, do medo e do preconceito.

2. CAIO FERNANDO ABREU, LITERATURA POLICIAL NOIR E CINEMA B: DIÁLOGOS E REPRESENTAÇÃO DA DECADÊNCIA E DO MAL-ESTAR:

Este capítulo procurará apontar os pontos em comum entre a representação da decadência no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, nas narrativas policiais *noir* e no cinema B. Dentro dessa relação estabelecida entre literatura, cinema e mal-estar, destaca-se a AIDS, no romance de Caio Fernando Abreu, como fator determinante na maneira como o sujeito vê o mundo numa conjuntura já marcada pela desesperança.

Nesse sentido, será de fundamental importância para este trabalho a análise do contexto sócio-histórico do período em que o romance foi produzido. Além disso, cabe aqui salientar que *Onde andaré Dulce Veiga?* é um recorte dentro de um universo mais amplo, isto é, a obra literária de Caio Fernando Abreu. Tal obra se insere na produção literária brasileira dos anos 1980 e dialoga com a produção de outros países. Portanto, é importante ressaltar a relação entre a proposta de romance B de Abreu e outras manifestações artísticas em que os sentidos da decadência são representativos de uma época. Segundo Terry Eagleton, citado por Ernest Mandel (1988, p. 51), como um “espelho quebrado”, a literatura reflete a sociedade como se esta fosse vista em seus aspectos mais negativos. Em outras palavras, a opressão, a violência e a angústia, expressões do mal-estar dessa sociedade, serão representadas na literatura.

Dentro daquilo que pode ser apontado como a representação da sociedade em seus aspectos negativos por meio da literatura, encontra-se a tradição do romance policial *noir*. No caso específico de *Onde andaré Dulce Veiga?*, é possível pensar no diálogo entre o texto de Caio e obras do romance policial *noir*, sobretudo se for destacado o trabalho de repórter / investigador que o narrador do romance de Abreu realizará ao longo da trama. Em sua tarefa investigativa ele recolherá pistas para encontrar a cantora Dulce Veiga e irá transitar pelos chamados “submundos”, lugares marcados pela doença (AIDS), pela violência e pela miséria. É interessante ressaltar que o próprio

título da obra lança o leitor nessa busca ao propor uma questão sobre o paradeiro de Dulce Veiga.

Neste capítulo, será realizado um levantamento teórico para compreendermos as transformações do romance policial até se chegar às narrativas *noir*, estas tensas e marcadas pelos signos da decadência e do pessimismo. Serão comentadas narrativas nas quais se encontra a figura de um detetive que emprega métodos baseados no raciocínio dedutivo, como em obras de Edgar Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, entre outros. Como contraponto, também serão tratadas algumas obras do romance policial *noir*, como *O falcão maltês* (1932), de Dashiell Hammet, e *O sono eterno* (1939), de Raymond Chandler. Nesses dois romances, o trabalho detetivesco é marcado pela violência e pelo mal-estar da época em que se passam as histórias.

A partir desse percurso pelo romance policial pretende-se juntar elementos para estabelecer a relação entre a construção narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* e o romance policial *noir*. Para tanto, também se buscou compreender a proposta de romance B (por uma narrativa com traços da detetivesca), tendo em vista duas formas narrativas (a literatura *noir* e o cinema B) e a representação da decadência de uma sociedade.

2.1. O romance policial e as circunstâncias de seu nascimento

A história do romance policial é pesquisada por Ernest Mandel, em *Delícias do crime. História social do romance policial* (1988). De acordo com o teórico, as origens daquilo que hoje a crítica literária chama de moderno romance policial remontam à literatura popular a respeito de pessoas categorizadas como “foras-da-lei” no período de transição do sistema feudal para o sistema capitalista na Europa do século XVI (MANDEL, 1988, p. 17). Personagens como Robin Hood eram representados como “bandidos beneméritos”, isto é, como justiceiros que praticavam delitos contra a nobreza feudal e contribuía para amenizar as injustiças sociais praticadas pelos nobres contra os camponeses. Na maioria das narrativas populares, os “ladrões benfeitores” pertenciam às classes camponesas. Segundo Mandel (1988, p. 17):

A tradição das histórias dos bandidos é venerada no mundo ocidental, começando com os movimentos sociais que contestavam os regimes feudais e recebendo um poderoso ímpeto com o início da decadência do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI.

No entanto, a tradição literária das histórias sobre os “bons bandidos” desperta controvérsia quando se estabelece um diálogo entre a representação literária e a ordem social vigente na Europa feudal / pré-capitalista. O historiador Eric Hobsbawm, em *Rebeldes e primitivos* (1959) e *Bandidos* (1969), destaca que esses bandidos, enquadrados como “foras-da-lei”, não ultrapassavam os limites da ordem moral das comunidades camponesas das quais eles faziam parte, pois roubavam dos ricos para beneficiar os pobres, como eles. Já Anton Block, citado por Mandel (1988, p. 17), aponta características negativas nesses rebeldes. Na visão do teórico, os bandidos, muitas vezes, aliavam-se a representantes do poder central (no caso, os nobres) com a intenção de prejudicar e explorar os camponeses, obtendo vantagens destes últimos. Entretanto, ainda segundo Block, os camponeses não costumavam apoiar as autoridades locais contra esses bandidos pelo fato de, do ponto de vista de um membro da classe menos favorecida, ser mais “fácil” lidar com um representante de sua classe (um igual) do que sublevar-se contra o poder estabelecido. As punições, nesse caso, poderiam ser severas. Outras características dos “bons bandidos” são elencadas por Mandel (1988, p. 18):

[...] esses bandidos não eram arautos da revolução democrático-burguesa, e nem mesmo reformistas agrários. Eram, sim, *lumpen*, pré-proletários empobrecidos e assaltantes nômades cujas qualidades e defeitos eram bastante diversos dos (sic) dos membros da burguesia ou dos assalariados. Incorporavam uma rebelião populista, pequeno-burguesa, contra o feudalismo e o capitalismo emergente. Esta é uma das razões pelas quais a tradição dos contos e dramas sobre os rebeldes e bandidos é tão extensa dentro da literatura [...].

Mandel salienta, ainda, que esse “bom bandido” enquanto personagem literário expressava o descontentamento do povo contra a ordem social do sistema feudal no século XVI. Porém, segundo o autor, embora o “bom

bandido” não tivesse uma identificação com os ideais burgueses, estes poderiam compartilhar o sentimento de injustiça contra o qual o “bom-bandido” lutava, ao se sentir excluído da ordem política monárquica. Enquanto a insatisfação do “bom-bandido” e de toda a classe camponesa era contra a ordem feudal, a da burguesia, sobretudo a partir do século XVII, era contra o sistema monárquico absolutista, tirânico e arbitrário (MANDEL, 1988, p. 19). No entanto, a identificação com o movimento de revolta contra a ordem social feudal representado pela figura do “bom bandido”, não implicava que os burgueses fossem favoráveis aos saques à propriedade privada perpetrados por esses personagens nas narrativas literárias.

A burguesia retomaria temas das histórias sobre os bandoleiros (os antigos “foras-da-lei), reformulando esses personagens e dando a eles características heróicas:

A tradição de protesto social e rebelião expressa nas histórias dos bandoleiros emergiu de uma história mitificada e perdurou nos conflitos folclóricos, canções e formas de conhecimento oral. Porém, foi consolidada na literatura por autores da classe média, da burguesia e até da aristocracia: Cervantes, Fielding, LeSage, Defoe, Schiller, Byron e Shelley. As obras desses autores foram escritas para um público de classe alta – obviamente a única capaz de comprar livros naquela época. (MANDEL, 1988, p. 21).

Paralelamente a essas obras, surgiu uma atividade literária considerada de maior apelo popular formada por textos vendidos no mercado. Tratava-se de crônicas que também tinham “foras-da-lei” como personagens, mas cujo conteúdo era diferente do das histórias dos “bons bandidos” e de seus sentimentos de injustiça diante da ordem social feudal. Em tais crônicas os bandidos são representados como indivíduos que se recusam a realizar uma atividade honesta na comunidade e cometem delitos. Entretanto, nos enredos dessas narrativas, esses indivíduos poderiam receber o perdão por suas faltas no caso de aceitarem abraçar os valores cristãos. O castigo aos bandidos representa um reforço dos valores e da moral cristã. Percebe-se que a literatura popular representa uma sociedade capaz de lidar com suas mazelas lançando mão, apenas, da caridade e de outros valores do cristianismo. Porém,

no decorrer do século XVIII e no início do XIX esse quadro sofreria consideráveis alterações.

De acordo com Mandel (1988, pp. 21-22), em Paris em meados do século XIX, o Boulevard du Temple era chamado de Boulevard Du Crime. Grande parte das representações teatrais populares se ocupava do crime e esse processo tem relação com as restrições impostas pelo Estado nos séculos XVII e XVIII ao desenvolvimento do teatro popular. Enquanto isso, a imprensa, no século XVIII, não levava ao conhecimento do grande público a realidade sobre o crime nas ruas de Paris. A estratégia era de esconder os crimes para que a população não se assustasse e tomasse conhecimento da ineficiência do poder político no que competia à segurança pública na capital. Contudo, um século mais tarde, a situação era exatamente oposta: “[...] a imprensa de Paris noticiava 143 assaltos noturnos só no mês de outubro de 1880; em 1882, a população se tornou tão apreensiva que os cafés foram proibidos de continuar abertos depois da meia-noite e meia” (MANDEL, 1988, p. 22).

Mas esse sentimento de insegurança e de medo da violência e do crime era, até então, dissipado entre a pequena burguesia e a classe trabalhadora, não tendo atingido as classes mais altas. No início do século XIX, os mais ricos permaneciam relativamente seguros ao passo que os mais pobres se encontravam numa situação de desamparo diante da realidade violenta. Mandel destaca o aumento no número de pessoas condenadas por cada 100 mil habitantes: de 237, em 1835, para 375, em 1847, e para 444, em 1868. O autor ainda salienta que o começo do século XIX, marcado pela intensificação do processo de urbanização, coincide com o crescimento do reconhecimento da atividade criminosa e da divulgação de informações sobre essa realidade.

O mesmo aumento da criminalidade nas ruas de Paris também ocorria em outras importantes cidades europeias. As informações chegavam ao grande público pela imprensa, enquanto manifestações populares de teatro exploravam a escalada do crime como tema em suas produções. Ao mesmo tempo em que os dados indicavam o crescimento da criminalidade, aumentava o sensacionalismo dos relatos publicados na imprensa a respeito desses crimes.

Thomas De Quincey, na obra *Do assassinato como uma das Belas Artes* (1827 / 1985), mostra a relação entre o impacto dos relatos sobre assassinatos e a preocupação das pessoas em descobrir os autores dos crimes. Alguns anos mais tarde, haverá o surgimento das narrativas literárias policiais que também exploravam a curiosidade do leitor pela autoria dos crimes assim como o fazia a imprensa. Entre os autores que se destacam nesse momento com o gênero detetivesco estão Edgar Allan Poe e Sir Arthur Conan Doyle.

É importante, pois, estabelecer a relação entre a dimensão do tema do crescimento da criminalidade na Europa da segunda metade do século XIX e o impacto deste na literatura da época. Nota-se movimento semelhante no trabalho da imprensa e do teatro. Em todas essas formas de narrativa do período, observa-se o espaço cada vez mais amplo dado à representação da violência e do crime, bem como do mal-estar provocado pelos efeitos da criminalidade na sociedade em pleno processo de urbanização e, portanto, de institucionalização / regulação do espaço urbano. Escritores como Balzac, Victor Hugo, Charlie Dickens, Alexandre Dumas e Dostoievski deram forma às representações da violência e do crime. Em *Os miseráveis* (1862 / 1976), de Victor Hugo, por exemplo, é representada a diferença de tratamento dado pela polícia a um homem rico, membro da burguesia, que molesta uma mulher da classe menos favorecida, e a esta, quando ela tenta se defender. Muito embora, nesse período, inúmeras narrativas tratem do tema da criminalidade, elas não se enquadram no gênero romance policial detetivesco. O que podemos, dessa forma, ressaltar é a importância, na produção literária, desse tema (crimes e violência) com vários enfoques que não exclusivamente o detetivesco.

2.2. Do “bom bandido” ao “criminoso”: o início da narrativa detetivesca

A narrativa detetivesca teve seu início no século XIX. Para Mandel (1988, p. 25), a compreensão desse movimento que representa a violência / criminalidade na ficção tem ligação com a função da literatura popular durante a segunda metade do século XIX. No espaço urbanizado (institucionalizado / regulado), o “bom bandido” deixa de ter o papel que desempenhou na passagem do sistema feudal para o sistema capitalista, para então dar lugar ao

criminoso, mal-feitor e cruel, que deve ser afastado / eliminado pelo fato de este perturbar a nova ordem social.

Esta literatura [...] é estimulada por uma ansiedade muito mais profundamente arraigada: uma contradição entre os impulsos biológicos e os freios sociais que a sociedade burguesa não resolveu e na realidade não poderá resolver. No século XVIII a literatura popular tomou a forma de uma contradição entre a natureza e uma ordem social racional. Agora, se tornou uma contradição entre a natureza e a – racional – sociedade burguesa. E, acima de tudo, o espaço crescente dos romances policiais na literatura popular corresponde a uma necessidade objetiva da classe burguesa de reconciliar a consciência do “destino biológico” da humanidade, da violência das paixões, da inevitabilidade do crime com a defesa e a justificação da ordem social vigente. Com a motivação deixando de ser social, o rebelde se torna ladrão e assassino. A criminalização dos ataques sobre a propriedade privada torna possível transformar esses próprios ataques em apoios ideológicos da propriedade privada. (MANDEL, 1988, p. 26).

A literatura, de acordo com Mandel, não tem como função social a transformação do *status quo*. Ao retratar conflitos sociais, os enredos das narrativas policiais destacam a criminalização, que ainda segundo o autor, se configura em mecanismo de manutenção da “lei” e da “ordem” burguesa”. Tem-se, portanto, uma abordagem literária que reflete questões relativas ao desenvolvimento do capitalismo e de suas contradições: as desigualdades sociais (como a má distribuição de renda e as péssimas condições de trabalho, de saúde e de educação).

Conforme já foi comentado, na Europa do século XIX, há o crescimento dos níveis de criminalidade e de violência nos centros urbanos. E aquele que comete o delito não é mais visto como o “bom bandido”, mas como um criminoso. Isso se deve, principalmente, à necessidade de a burguesia manter uma ordem social a ela favorável. Assim, as narrativas policiais do período trarão enredos em que o criminoso representa uma figura a ser expurgada. Caberá ao seu antagonista, um detetive, representando, geralmente, um burguês ou um aristocrata, trabalhar para livrar a sociedade desse mal. A narrativa detetivesca merece uma análise em relação à constituição da figura do investigador. Mandel destaca uma curiosa coincidência envolvendo o bandido e detetive. Se o criminoso já tinha sido representado, anteriormente,

como benfeitor, o detetive (“zelador” da lei e da “ ‘ordem’ burguesa”) tem sua origem em um personagem que também era bandido.

O arquétipo da figura do policial da moderna literatura é baseado num dos primeiros policiais conhecidos da História: o amigo inseparável de Fouché, Vidocq. Tratava-se de um bandido, ex-presidiário, que forçou diversos criminosos a servirem de informantes para o Ministério do Interior de Napoleão, um homem que forjou sua própria lenda, não só através de sua pragmática vilania [...], mas também através de suas mentirosas *Memórias*, publicadas em 1828. O Bibi-Lupin, de Balzac, e o inspetor Javert, de Victor Hugo, foram [...] baseados nessa ilusória e atemorizante figura cujas ações e mentalidade frutificaram, um dia, [...] variadas [...] personagens. (MANDEL, 1988, p. 33).

Outra curiosidade acerca da figura do investigador é que, na primeira metade do século XIX, a maior parte da classe média e dos intelectuais era hostil à polícia (MANDEL, 1988, p. 33). Em considerável parte dos países ocidentais o aparato do Estado era semifeudal, isto é, uma instituição contra a qual a burguesia tinha de lutar no sentido de consolidar seu poder econômico e instituir uma ordem social de exploração da mão-de-obra. Sendo assim, em países como Inglaterra, França, Bélgica, Holanda e Estados Unidos, a classe burguesa, com o objetivo de solidificar seu domínio, preferia que a intervenção do Estado na ordem socioeconômica fosse mínima. Nesse contexto, as despesas do Estado eram tidas como desperdício, algo que reduzia o volume de capital a ser acumulado. No que compete à segurança pública, a força policial era tida como um “mal necessário, dedicada à usurpação do direito e das liberdades dos indivíduos; quanto mais fraca, melhor” (MANDEL, 1988, p. 34).

Porém, não era apenas o fato de a polícia ser interpretada como uma instituição a cercear a liberdade individual que contribuía para ela ser vista como inimiga pela classe média e pela burguesia. Ao menos na Inglaterra, a Lei da Falência considerava crime a não quitação de dívidas. O sistema carcerário inglês era composto mais por pessoas inadimplentes do que por assassinos ou ladrões. As principais vítimas dessa legislação eram os

comerciantes e seus clientes. Eram constantes as prisões por não pagamento de dívidas, o que contribuía para o aumento da hostilidade dos comerciantes com relação ao aparato policial e judiciário, já que o inadimplente tinha como pena a prisão e não o pagamento do montante devido.

Tal quadro começou a ser alterado entre os anos 1830 e 1848, período em que eclodiram as revoltas da classe trabalhadora contra a exploração capitalista: “a revolta dos tecelões de seda de La Croix-Rousse em Lyon, na França, e dos tecelões de algodão da Silésia, na Prússia; a sublevação do movimento cartista na Inglaterra; o surgimento da insurreição em Paris, em 1848” (MANDEL, 1988, p. 34). O resultado dessas manifestações populares foi uma mudança na maneira de a classe burguesa encarar algumas instituições do Estado, como a polícia. Devido ao medo de que novas revoltas acontecessem, a burguesia passou a ver com bons olhos a intervenção estatal na forma de uma força policial mais forte, mantendo assim a vigilância sobre as camadas menos favorecidas da população. Estas consideradas rebeldes e, portanto, criminosas do ponto de vista burguês.

No decorrer do século XIX, a população carcerária na Europa foi sendo modificada. Os devedores foram dando lugar aos ladrões, aos assaltantes, aos golpistas e aos assassinos. Paralelamente, foi sendo, também, alterado o que Mandel (1988, p. 35) chama de “*status social*” dos agentes da lei, valorizados por se ligarem à manutenção da ordem social burguesa. No entanto, especialmente nos países do eixo anglo-saxão, a burguesia se sentia suficientemente segura para se recusar a tecer elogios à polícia. Esta podia até ser bem-sucedida ao lidar com crimes rotineiros, mas, por não fazer parte da classe de empresários ou de descendentes da nobreza, não teria as qualidades necessárias para proteger, efetivamente, a classe dominante. Dessa forma, a representação, nas narrativas policiais, daquele que lutará para livrar a sociedade dos criminosos só poderia ser uma representação de alguém intelectualmente superior e pertencendo às camadas mais altas da população. É por este motivo que detetives célebres do universo do romance policial, tais como Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot, eram personagens aristocráticos, bem diferentes do policial comum. Suas “armas” para a

resolução dos crimes baseavam-se mais na capacidade intelectual do que no uso da força propriamente dita.

Talvez esta preocupação em representar um investigador como um membro da aristocracia, dotado de inteligência superior e suficiente para dar conta da violência e da criminalidade, seja uma das razões pelas quais os primeiros romances policiais eram, segundo Mandel (1988, p. 37), “altamente formalizados e muito distantes do realismo literário. Mais do que isso, não se preocupavam, verdadeiramente, com o crime ‘em si’. O crime era um arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado”. Em alguns romances, o crime (quase sempre um assassinato) já aconteceu no momento em que a narrativa se inicia. Podem até ocorrer alguns crimes ocasionais, mas tais eventos não passam de estímulos para ajudar no esclarecimento do mistério original.

Isso porque o verdadeiro tema das primeiras narrativas policiais era o mistério e não o próprio crime. As narrativas deveriam propor uma charada para o leitor decifrar. No ensaio “A vinte regras do romance policial” (1928), S. S. Van Dine (citado por BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 38) salienta o jogo limpo que deve haver entre narrador e leitor. Para o autor, a narrativa deve propor o mistério a ser resolvido sem recorrer a subterfúgios. As pistas para se descobrir o culpado pelo crime principal da trama devem estar presentes no enredo e o detetive deve sempre ter sucesso na investigação. Da mesma forma, deve oferecer uma solução surpreendente para o leitor, que não deve sequer suspeitar da identidade do criminoso.

2.3. Tecnologia e técnica no romance policial

Do ponto de vista dos métodos de investigação utilizados pela polícia, a invenção da fotografia (1839) pode ser apontada como divisor de águas. Com efeito, a partir do momento em que registros de criminosos e de pistas passaram a ser arquivados e consultados, o trabalho policial foi sobremaneira facilitado e seria ainda mais com o posterior advento da impressão digital (1877). Desde então se tornou possível o acesso aos dados dos criminosos e a utilização da ciência no auxílio à resolução de crimes.

Tais inovações tecnológicas se fazem presentes nas narrativas literárias dos romances policiais. O trabalho investigativo do detetive-protagonista contará com o auxílio valioso de instrumentos científicos aliados à capacidade intelectual do detetive para resolver o mistério proposto na trama. Esse verdadeiro quebra-cabeças, como ressaltava Mandel (1988, p. 41), representa, na narrativa policial, um “mecanismo, que pode ser composto e decomposto, enrolado e desenrolado outra vez como as engrenagens de um relógio [...]”. Essa proposta será associada a técnicas ligadas à estrutura narrativa. O autor de *Os assassinatos da rua Morgue* (1841 / 2006), Edgar Allan Poe, no famoso ensaio “Gênese de um poema” (1846 / 1965), texto que trata do processo de composição do poema “O corvo” (1845 / 1965), frisa que o processo criativo não deve ser atribuído ao acaso. Para Poe (1965, p. 61), ele deve ser regido pela lógica rigorosa de um problema matemático, em que o final deve ser pensado antes mesmo de a narrativa ter início:

Se existe uma coisa evidente, é que um plano qualquer, digno do nome de plano, deve ter sido cuidadosamente elaborado em vista do desfecho, antes que a caneta ataque o papel. Não é senão tendo sem cessar o pensamento do desfecho diante dos olhos que podemos dar a um plano sua indispensável fisionomia lógica e causalidade – fazendo com que todos os incidentes caminhem em direção ao desenvolvimento da intenção.

De acordo com os pressupostos de Poe, a narrativa policial deve ser escrita ao contrário (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 21). É preciso partir do desfecho e caminhar em direção ao ponto inicial. É esta a lógica preponderante da estrutura narrativa do romance policial. A partir do final, ou seja, da solução do mistério proposto no enredo, o narrador procura construir as outras partes de sua narrativa, enfatizando aquelas que serão importantes para que a resolução do mistério seja satisfatória.

Analisando o enredo de *Assassinatos na rua Morgue*, verificamos a aplicação da técnica de “escrever ao contrário”. Alguns elementos inicialmente propostos são o ponto de partida da narrativa. Assassinatos são cometidos dentro de um quarto trancado pelo lado de dentro. O assassino, um orangotango, embora possa parecer uma figura, no mínimo, insólita, é a peça-

chave em torno da qual a trama é construída. A partir do animal são estruturados os detalhes da história: o condutor de para-raios por onde o macaco escala; a janela fechada no quarto por onde o macaco entra e sai do aposento. Portanto, apenas esse animal poderia ter cometido o crime de acordo com o modelo da história escrita do fim para o começo. A lógica, dessa forma, está na técnica narrativa, proposição de um mistério e técnica de investigação.

Este modelo também é de fundamental importância para se analisar a figura do detetive. Será examinando as pistas da narrativa que o detetive de *Assassinatos na rua Morgue*, Auguste Dupin, solucionará o mistério, utilizando, para isso, nada mais do que a técnica analítica e o método dedutivo ao reconstituir as cenas do assassinato. Personagem dotado de aguçada capacidade intelectual, Dupin não é um policial, um funcionário do Estado. Sua condição é mais condizente a de um aristocrata, defensor dos interesses de sua classe contra a ameaça representada pelos criminosos, isto é, os membros das classes menos favorecidas.

Uma, digamos, versão mais elaborada do protótipo de detetive que era Auguste Dupin é Sherlock Holmes, o protagonista dos romances de Sir Arthur Conan Doyle. Holmes é denominado como o “primeiro detetive verdadeiramente científico” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 32) e deve-se às narrativas de suas histórias grande parte da popularidade do romance policial. Ao analisarmos um fragmento de *Um estudo em vermelho* (1892 / 2003), encontraremos indícios que permitem apontar a preocupação do narrador em comparar o trabalho investigativo a uma ciência:

Como todas as outras artes, a ciência da Dedução e de Análise só pode ser conquistada através de um demorado e paciente estudo. Antes de se voltar para os aspectos morais e mentais do problema, que apresentam as maiores dificuldades, deixe o investigador começar a dominar problemas mais elementares. Deixe que ele, ao encontrar um ser humano, saiba num relance discriminar a história do homem e a ocupação ou profissão que exerce. Apesar de esse exercício parecer pueril, aguça as faculdades de observação e ensina ao indivíduo onde e o que deve buscar. Através das unhas de um homem, da manga do seu casaco, das suas botas, das suas calças, da calosidade do seu indicador e polegar, da sua expressão, dos punhos de sua camisa – através de cada um desses detalhes – se revela

claramente a tendência deste homem. (CONAN DOYLE, 1892, p. 22)

É importante salientar que Conan Doyle estudou medicina na Universidade de Edimburgo e foi aluno do Prof. John Bell, fervoroso defensor da teoria da metodologia dedutiva no diagnóstico de doenças. Bell costumava dizer repetidamente a seus alunos que eles deveriam empregar suas habilidades de observação e de dedução no trabalho clínico (MANDEL, 1988, p. 43). Percebe-se aqui a representação que os textos de Conan Doyle faziam da sociedade burguesa e de sua crença nas ciências naturais. Não é à toa, portanto, que Sherlock Holmes é sempre acompanhado de seu companheiro – também não por acaso médico, Dr. Watson. Lançando mão das técnicas dedutivas, Holmes era capaz de indicar a proveniência de uma mancha de lama ou de reconhecer os desenhos de um pneu específico entre os 41 tipos de pneus que existiam em Londres na época (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 32). Nesse sentido, não é motivo de espanto que o criminoso a ser combatido por Holmes, seu arqui-inimigo seja, também, um homem dotado de uma inteligência brilhante: o Prof. Moriarty. Na verdade, o detetive perfeito só poderia ser vencido por um duplo, daí a existência de Moriarty.

2.4. A consolidação do domínio da burguesia no romance policial

O período entre a 1ª e a 2ª Guerra Mundial corresponde ao que Ernest Mandel (1988, p. 47) chama de a “idade de ouro do romance policial”. Esse é o período em que Agatha Christie, G. K. Chesterton, Anthony Berkeley e Dorothy Sayers, entre outros, publicaram romances tidos, hoje, como clássicos da narrativa policial. Todos esses escritores produziram obras que têm alguns pontos em comum, como destaca Mandel (1988, p. 50):

O que caracteriza os clássicos do romance policial e os destaca de seus precursores [...] é o caráter extremamente convencional e formalizado de suas tramas. Em grande escala, marca a volta da famosa regra de Aristóteles em relação ao drama: unidade de tempo, lugar e ação. Em todos esses romances são observadas algumas regras comuns. O número de personagens é pequeno e todos estão presentes na cena do crime – ou melhor ainda, permanecem lá durante o romance. Na mais pura das representações dos clássicos, o

espaço de tempo é curto. O verdadeiro arcabouço temporal é o período durante o qual os suspeitos permanecem juntos e durante o qual o crime é cometido, embora acontecimentos passados possam fornecer a chave da motivação do criminoso. O assassinato inicial é o cerne da ação, ocorrendo no princípio da trama, às vezes mesmo antes do começo da história.

Essas obras mantêm o suspense sobre a identidade do assassino até o desfecho do enredo, momento no qual o detetive revela o resultado de sua investigação e aponta o culpado. A narrativa é cuidadosamente estruturada em torno do conflito entre o detetive (o bem) e o criminoso (o mal), sendo que o primeiro sempre sairá vitorioso. Na visão de Mandel (1988, p. 51), o caráter abstrato e racional de tais narrativas marca o “auge da racionalidade burguesa dentro da literatura”. Nessa lógica, não há nenhum desvio ou fissura na estrutura ficcional, sendo a investigação conduzida por um detetive que irá desmascarar o assassino no final.

Considerando essa reflexão de Mandel, pode-se dizer que tais romances contribuem para afirmar o lugar social da burguesia como classe vitoriosa na sociedade industrial urbana europeia do final do século XIX e início do século XX. Nos tempos da transição do regime feudal para o capitalismo, a burguesia era formada por mercadores e comerciantes que não tinham um lugar definido na estrutura social e, portanto, não eram admitidos como a classe dominante (pois esta era formada pela nobreza). Já no sistema capitalista industrial, os banqueiros e os grandes industriais passam a deter o poder político e o poder econômico. Desse modo, os romances representarão a burguesia como uma classe já consolidada no domínio da estrutura social, com personagens vivendo dos lucros gerados pelo próprio sistema capitalista e isolados em suas confortáveis casas de campo, em condomínios de alto padrão ou em outros ambientes aos quais o acesso é proibido a quem não pertença à elite dominante.

É possível verificar a representação da essência da sociedade burguesa nessas narrativas. Os crimes cometidos são exceções dentro de um universo em que tudo deveria funcionar de forma harmônica. Se nos primeiros romances policiais os assassinos tinham alguma relação com as classes consideradas perigosas, isto é, os mais pobres (às voltas com a violência real e com

problemas sociais reais em seu cotidiano), nos romances de escritores como Agatha Christie, G. K. Chesterton ou Anthony Berkeley os criminosos pertencem à elite. O assassino é uma única pessoa, não obstante poder ter seus cúmplices. Esse indivíduo único é alguém sobre quem recaem poucas suspeitas e o leitor, ao descobrir a identidade do assassino nesse personagem, fica diante da dose de “surpresa” que tais narrativas guardam para seu epílogo. No que compete às características psicológicas, a personalidade do assassino é bastante estereotipada e, geralmente, ele comete o crime motivado por sentimentos que variam entre a ganância, a vingança, os ciúmes e o amor frustrado, que se transforma em ódio e rancor. Percebe-se que o criminoso frustrado, invejoso ou ganancioso é tido como uma ameaça. Portanto, ele deve ser afastado e/ou eliminado. Dessa forma, a paz voltará a reinar no universo dessa burguesia.

O responsável por livrar a classe dominante desse perigo é o detetive, caracterizado como intelectual, rico e sofisticado. Assim como seus precursores, esse detetive utiliza a astúcia e a capacidade analítica como métodos de investigação. Enquanto os assassinos fazem de tudo para não deixar vestígios de seus crimes, os investigadores seguem pistas, examinam locais, analisam personalidades e comparam dados. Sem usar a força, apenas a inteligência, o detetive descobre a identidade do assassino e resolve o mistério.

Tendo em mente o fato de o tema da narrativa ser o mistério e não a representação da violência, os detetives das obras de Agatha Christie ou de G. K. Chesterton podem ser considerados frágeis. Se pudéssemos deslocá-los de seus cenários e expô-los à violência e ao mal-estar presente em textos literários de Dashiell Hammet e Raymond Chandler (obras que retratam o período histórico que vai desde a Lei Seca e a Grande Depressão nos Estados Unidos, bem como sua influência na consolidação do crime organizado) teríamos dúvidas de que eles pudessem enfrentar os criminosos. Afinal de contas, um homem franzino como Poirot, uma mulher solteira de meia-idade como Miss Marple (personagens de A. Christie) ou um padre (Padre Brown, personagem de G. K. Chesterton) poderiam lidar tão bem com a violência do

mundo real que os livros de Hammet ou de Chandler retratam? É o que veremos mais adiante com a estrutura do romance *noir*.

2.5. A violência e a decadência do submundo no romance policial *noir*

O período histórico que vai desde a Lei Seca (1920 – 1933) e a Grande Depressão na economia, ocasionada pelo *Crack* da Bolsa de Valores de Nova Iorque (1929), nos Estados Unidos, é o período da expansão e da consolidação do crime organizado não só na América do Norte, mas também na Europa e em outras localidades. Como não poderia deixar de ser, a evolução do romance policial acompanhará o desenrolar da própria história do crime.

Com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioria, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades. Sequestros e guerras entre quadrilhas não faziam mais parte apenas da literatura popular [...], **mas** diariamente estavam diante de um grande número de cidadãos (MANDEL, 1988, p. 59, grifo nosso).

Durante a Lei Seca, o poder das grandes organizações criminosas nos EUA começou a crescer. Percebeu-se que a fabricação e o comércio ilegal de bebidas alcoólicas poderiam ser negócios bastante lucrativos, o que nos permite apontar um interessante paralelo entre as leis que regem o acúmulo e a concentração de capital e a consolidação do crime como atividade organizada. O comércio ilegal de bebidas alcoólicas fazia parte de uma estrutura que abarcava a prostituição, os jogos de azar, as loterias e, posteriormente, o tráfico de drogas. Conforme essas atividades iam se expandindo, era necessário um volume maior de dinheiro para se investir em caminhões para transporte de mercadorias, armas, assassinos, capangas, agiotas e subornos de policiais e de políticos. Resultado: quanto mais dinheiro era investido em atividades ilegais mais dinheiro era gerado por elas e maiores eram as possibilidades de investir novamente e de acumular capital.

Semelhante ao que acontece no Mercado, onde os grandes conglomerados vão absorvendo quem não tem condições de se manter, no (sub)mundo dos negócios ligados ao crime, os “peixões devoram os peixinhos,

e as grandes organizações facilmente sobrepujam os empresários individuais [...]” (MANDEL, 1988, p. 60). Em 1929 e 1931, houve duas convenções das quadrilhas dos Estados Unidos, a primeira em Atlantic City e a segunda em Chicago. (MANDEL, 1988, p. 60). Após o término das reuniões, ficou decidida a divisão de territórios e mercados em que cada quadrilha iria atuar. Os “chefões” impunham rígida disciplina e cada “funcionário” do intrincado organograma do crime organizado deveria cumprir suas atividades com o máximo de competência possível.

Existem, ainda, as relações estabelecidas entre o chamado submundo do crime organizado e o Estado (a força policial, o poder judiciário e os políticos). Para estes eram destinadas, periodicamente, vultosas quantias de dinheiro na forma de suborno. De acordo com Mandel (1988, p. 61),

[...] em 1924 o chefe da polícia de Nova York, Joseph A. Warren, recebia 20 mil dólares por semana, ao passo que seu sucessor, Grover A. Whalen, passou a receber, a partir de 1926, 50 mil dólares. Centenas, se não milhares de policiais menos graduados, recebiam [...] somas menores.

Do ponto de vista da organização e consolidação do crime organizado nos Estados Unidos é fundamental salientar a importância da Máfia Siciliana e de facções orientais como a japonesa e a chinesa, responsáveis por implantar na América, a partir da imigração, o modelo de organização das atividades criminosas em clãs ou famílias.

Coube à Máfia, também conhecida como *Cosa Nostra*, a primazia de estabelecer, no território norte-americano, um monopólio do crime organizado ligado ao jogo, ao contrabando de bebidas e a outras atividades ilegais. A *Organização*, nome pelo qual ficou conhecido o sindicato do crime nos Estados Unidos, controlava o crime em todos os cantos do país e tinha como líder ou *Capo di tutti capi* (chefe de todos os chefes) Lucky Luciano. Ele se tornou chefe após assassinar os chefes de duas *famílias* que estavam em guerra na cidade de Nova Iorque, a saber, Salvatore Maranzano e Giuseppe Masseria². Através da morte dos líderes das duas famílias em guerra, a “paz” entre as *famílias* da

² Cf. <http://crime.about.com/od/gangsters/a/luciano.htm>. Acesso em 05 de outubro de 2010.

Máfia foi alcançada. Disso resultou uma grande expansão nos negócios da *Cosa nostra*, bem como a criação do sindicato do crime organizado nos Estados Unidos, sindicato que teria, a seu serviço, consideráveis efetivos da força policial e que também controlaria magistrados e parlamentares por meio do suborno.

Estamos na década de 1930. O *Sindicato* representaria a chamada maioria do crime organizado nos Estados Unidos. Marcaria, também, o declínio do romance policial com narrativas ambientadas em casas de campo ou em confortáveis salas de visita de suntuosas mansões. Como mencionamos no final da seção anterior, personagens como Hercule Poirot, Miss Marple e Padre Brown não seriam adequados para lidar com a Máfia e com seus métodos violentos. O submundo deveria ser explorado, numa narrativa policial, por personagens mais afeitos ao que se passa nesse universo paralelo do crime e da violência. Os problemas sociais enfrentados pela sociedade norte-americana (a Depressão econômica, a falta de empregos e de perspectivas de ascensão social e a ação cada vez mais acentuada do crime organizado) foram representados em narrativas que permitiram uma reflexão acerca do momento de crise pelo qual a sociedade passava.

A relação entre a literatura policial e a representação da violência e do mal-estar do momento histórico dos anos 1930 nos Estados Unidos se daria nas obras de escritores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Os dois autores foram responsáveis pela consolidação de transformações nas narrativas policiais através do romance *noir*. As origens do romance policial *noir* datam da década de 1930, com o surgimento da revista *Black mask*, que publicava histórias chamadas de *pulp fiction*, isto é, ficção barata. Impressas em papel de baixo custo e vendidas a “dez centavos ou um quarto de dólar” (MATTOS, 2000, p. 23), *Black mask* e outros periódicos em que predominavam os *pulp fiction*, publicava, entre outras temáticas, narrativas detetivescas em que os investigadores eram bem diferentes dos modelos que apareciam em narrativas policiais anteriores. Um dos colaboradores de *Black mask* era Dashiell Hammett. Conforme frisa Mattos (2000, p. 25), a mudança na representação do detetive se dá a partir da produção literária de Hammett. Em sua obra, a sociedade americana, marcada pela criminalidade e pelo

pessimismo do período da depressão econômica, será retratada através de personagens ficcionais que transitavam pelo submundo do crime organizado e lidavam com assassinos, policiais desonestos, traficantes de drogas e prostitutas.

Para lidar com a criminalidade, detetives como os de Hammett e Chandler não utilizavam o método dedutivo e a astúcia para resolver os mistérios. De maneira diferente, esses investigadores usavam a violência e eram capazes de transitar sem problemas pelo submundo do crime organizado. Na definição de Boileau e Narcejac (1991, p. 57) tratava-se de:

[...] fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso ao avesso [...] Suponhamos um detetive procedente, com muito pouca diferença, do mesmo meio que o daqueles que ele vai encurralar, falando com eles, vestindo-se como eles, tão brutal quanto eles; em resumo, um homem que escolheu viver perigosamente por um magro salário.

Nasce, então, o detetive *hard boiled*, ou *tough guy*, isto é, o detetive violento / durão, que teria como dois de seus maiores expoentes Sam Spade, criado por Hammett, e Philip Marlowe, criado por Chandler. Spade e Marlowe são detetives particulares, isto é, personagens que representam a descrença com relação ao sistema de segurança corrompido pelo crime organizado. A mudança nas características do protagonista do romance policial foi detectada por Raymond Chandler, citado por Mandel (1988, pp. 63-64), no ensaio “*The simple art of murder*”, publicado em 1944. Como descreve Mandel (1988, p. 64) Chandler foi responsável por identificar o pioneirismo de Dashiell Hammett na “quebra [...] da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção, [...] especialmente entre os ricos, tornou-se o tema central, junto com a brutalidade”.

Diferentemente de seus predecessores, o detetive *hard boiled* tem sua técnica de investigação baseada em constantes interrogatórios e no trânsito intenso por cenários marcados pela violência, pela miséria e pelo sexo (MATTOS, 2000, p. 24). O cinismo é outro método do qual o detetive lança mão na resolução dos mistérios. Do ponto de vista das características

psicológicas, esses personagens são solitários, com vidas afetivas bastante conturbadas (Sam Spade, por exemplo, está sempre às voltas com mulheres complicadas). Ganham salários baixos e tentam viver da prática da investigação particular, auxiliados, às vezes, por uma secretária ou um sócio, em seus minúsculos escritórios. A estrutura narrativa não segue o padrão de escrita ao contrário, isto é, de encadear os acontecimentos da trama a partir do final, com a identidade do assassino revelada. Com uma linguagem quase coloquial, seca (MATTOS, 2000, p. 24) e sem muitas preocupações estilísticas, o romance *noir* enfatiza a procura do detetive por um objeto ou por uma pessoa desaparecida, numa trama que soa, em alguns momentos, incoerente. Somente os investigadores têm acesso aos vários núcleos dramáticos que compõem as narrativas.

Em romances como *O falcão maltês* (1932), de Hammett, e *O sono eterno* (1939), de Chandler, nos deparamos com uma missão dada aos detetives, uma espécie de teste para a “inteligência, perseverança e integridade”. (MATTOS, 2000, p. 25). Sam Spade deve encontrar uma valiosa estatueta de um falcão que é transportada do oriente até São Francisco, Califórnia, EUA. Já Philip Marlowe tem de resolver o caso de um milionário idoso, pai de duas belas filhas, paralítico e que se vê ameaçado por chantagens na cidade de Los Angeles, também na Califórnia. Nos dois casos os detetives lidarão com a polícia corrupta, com os criminosos e com os clientes que contratam o serviço de investigação (com quem os personagens principais mantêm uma relação ambígua). O submundo das duas cidades da costa oeste norte-americana é retratado de forma bastante realista e é possível perceber um sentimento de descrença, tanto de Spade quanto de Marlowe, no que compete à humanidade. A corrupção e a falta de escrúpulos fazem com que os dois detetives sejam céticos e, ainda que eles sejam bem-sucedidos em suas missões, (Spade encontra o falcão e prende a quadrilha que havia roubado a estatueta; Marlowe soluciona a questão do milionário chantageado, além de decifrar outro mistério: o assassinato do genro do milionário) não encaram o mundo como um lugar em que se possa crer em algum tipo de ilusão. Um mal-estar parece ter tomado conta da sociedade, que se encontra em estado de decadência com tantos criminosos nas ruas. É com essa

sociedade decadente que a literatura de Dashiell Hammet e Raymond Chandler irá dialogar.

2.6. Caio Fernando Abreu e seu “romance B”: um diálogo com o cinema e a literatura *noir*

Um paralelo entre o romance *Onde andará Dulce Veiga?* e os romances policiais *noir* é ponto de partida desta análise. O narrador, um jornalista morador de São Paulo, ao se lançar na investigação para localizar a antiga cantora de rádio Dulce Veiga, acaba se envolvendo em situações marcadas por uma atmosfera sórdida. O próprio narrador, assim como outros personagens envolvidos na trama, tem sua vida mergulhada em situações de degradação.

A miséria, a decadência e a desilusão são sentimentos que perpassam a narrativa e parecem ser constantes entre os personagens, sempre representados através da ótica do narrador em primeira pessoa. Esse procedimento é o que Jean Pouillon (1974, p. 54) chama de “visão com”: o olhar do narrador é colocado em primeiro plano e através desse olhar o leitor toma conhecimento dos personagens e acompanha o desenrolar da trama.

Outro aspecto que o romance de Caio Fernando Abreu tem em comum com a literatura policial *noir* é a investigação que o narrador faz ao longo da narrativa. O próprio título *Onde andará Dulce Veiga?* remete a essa investigação, que tem como objetivo encontrar Dulce Veiga. O narrador se lança nessa busca após escrever uma crônica (que tem o mesmo título da obra de Abreu) sobre a cantora. Após a publicação do texto, o dono do jornal onde o protagonista trabalha incumbiu o narrador da missão de encontrar Dulce Veiga. Deixando de lado as atividades de repórter, ele poderá, então, assumir o papel exclusivo de investigador.

Dulce foi uma cantora de relativo sucesso no passado e está desaparecida quando a trama do romance é iniciada. De modo semelhante aos detetives dos romances policiais *noir*, o narrador da obra de Caio interroga pessoas e desloca-se constantemente, numa trama que não parece primar pela coerência. Apenas o narrador tem acesso aos vários núcleos e cenários

que fazem parte da narrativa, como nas histórias dos detetives *hard boiled*. Todos os cenários podem ser lidos como representações de uma sociedade marcada por signos da decadência: drogas, miséria, doenças, desemprego, etc. O repórter / detetive, em meio ao mal-estar diante da sociedade e ansiando por encontrar um sentido para sua existência, vê na busca por Dulce Veiga algo capaz de “estabelecer a ordem em um mundo violento e incoerente”. (MATTOS, 2000, p. 37). Sentido parecido era atribuído às procuras realizadas pelos investigadores *tough guy*.

Em meio ao universo em franca decadência representado no texto, chama atenção o subtítulo do romance de Caio, *um romance B*, numa clara referência ao universo cinematográfico. Os filmes B eram produções que tinham orçamentos baixos se comparados às grandes produções de Hollywood. Com a economia dos Estados Unidos em recessão, por causa da Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, e com um clima de pessimismo e de incertezas pairando sobre a população, que enfrentava o desemprego e a criminalidade (SILVA, 2009)³, aumentou a busca por entretenimento barato no período conhecido como Grande Depressão. As salas de cinema exibiam uma sessão dupla. O filme principal era uma grande produção, um filme classe A. Já o segundo filme (ou o filme classe B) tinha como características, além do baixo orçamento, uma trama incoerente e elencos formados por atores iniciantes ou veteranos cujas carreiras estavam em declínio. Por serem produções de baixo orçamento, os filmes B dispunham de menos recursos para representar a realidade quando comparados aos filmes classe A. (TRINDADE, 2006, p. 1)⁴. Porém, pode-se questionar se os filmes B, significados pelo momento histórico da depressão econômica dos Estados Unidos, retratariam, nas telas, algo que as pessoas não gostariam de ver, isto é, o pessimismo e a desilusão de uma sociedade em meio ao caos, à miséria e à violência.

³ SILVA, Divino Rodrigues da. As pequenas produtoras independentes de Hollywood. In: **Jornal do cinema**, ano 1, n. 3, maio/julho, 2009. Disponível em < <http://www.cineclubbecauim.org/jornal/NUMERO%203/pequenas%20produtoras.html> > Acesso em 29 de outubro de 2010.

⁴ TRINDADE, Vivaldo Lima. Onde andar Dulce Veiga?, um pastiche noir. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, ano II, v. 3, p. 1-15, março, 2006. Disponível em < http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf>. Acesso em 08 de outubro de 2010.

O subtítulo do romance de Caio sugere que a investigação empreendida pelo narrador à procura da cantora desaparecida levará o leitor a se deparar com uma representação dos aspectos mais desagradáveis da sociedade. A característica da decadência permeia o universo dos personagens de *Onde Andará Dulce Veiga?* Sendo assim, partindo das semelhanças existentes nas formas de representação de algo tido como indesejável (observadas nos filmes B e nas narrativas *noir*, que, posteriormente, foram adaptadas para o cinema), lançamos como hipótese de leitura do romance de Abreu a relação entre o não-dito da AIDS no obra e o impacto da síndrome na sociedade brasileira dos anos 1980, esta já marcada pelo pessimismo. Nesse sentido, ao representar e dar forma ficcional a esse mal-estar, a narrativa de Caio introduzirá um elemento determinante para que a decadência seja ainda mais acentuada: a AIDS, o que nos faz pensar sobre o impacto da doença na sociedade brasileira na segunda metade do século XX.

Destacamos os indícios da condição de soropositivo (algo que se apresenta como um não-dito) do narrador como elemento relevante para esta análise. Esses indícios, associados aos elementos espaço-temporais da narrativa, contribuem para a constituição de um cenário de decadência e nos permitem falar do mal-estar de uma época. Em meio aos elementos espaço-temporais que significam a decadência, a doença é apresentada de forma velada. Num momento em que a moléstia é tratada sob o estigma do medo e do preconceito, seria esse silêncio um sintoma do mal-estar de um período em que a AIDS era significada, por alguns segmentos da sociedade, como condenação?

3. ASPECTOS DA FICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU E SUA REPRESENTAÇÃO DA DOENÇA E DO MAL-ESTAR

3.1. A produção literária brasileira pós-AI-5

A produção literária brasileira dos anos 1970 tem uma estreita relação com o regime ditatorial militar instaurado no Brasil em 1964. Está também associada ao chamado endurecimento do regime, em 1968, quando o presidente Artur da Costa e Silva baixou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que cassou liberdades políticas, colocou fim ao direito ao *habeas corpus*, fechou o congresso e passou a perseguir de forma violenta quaisquer opositores do governo. Esse quadro seria agravado, em 1969, quando foi promulgada a Lei de Segurança Nacional, que trouxe consigo o fim da liberdade de imprensa e de associação. Nesse sentido, de acordo com Seligmann-Silva (2006)⁵,

[...] o que aconteceu durante a última ditadura brasileira foi um flagrante atentado a esta forma mesma do Estado de Direito, com todos os seus limites estruturais. A violência ao invés de dormir no seio da lei [...] passou a dominá-la por completo. [...] a prática generalizada da violência através da perseguição, encarceramento, tortura, assassinato de opositores deu-se inteiramente *fora da lei*, nas bordas deste aparato jurídico em si monstruoso (que além de implantar o Estado de Exceção e suspender o *habeas corpus* previa a pena de morte, que nunca foi aplicada juridicamente, mas apenas às escondidas nos porões da ditadura).

Através do AI-5 era possível ao governo militar interferir na vida cultural brasileira por meio não apenas da violência física, atuando na forma da tortura e do assassinato de opositores do regime, mas, também, por meio da rígida censura. Tendo em vista o momento delicado pelo qual o Brasil passava e considerando a representação desse período feita pela via da literatura, é possível destacar algumas tendências na prosa da época. Renato Franco (2003, p. 54) descreve o que seria o “romance da desilusão urbana”, cujas narrativas enfatizariam a perda das ilusões relativas à transformação social

⁵ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Literatura e autoritarismo. Memórias da repressão. Disponível em <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php>. Acesso em 29 de junho de 2010.

através da luta armada (retratada como ingênua e despreparada) e ao estabelecimento de um governo de ideologia esquerdista que promoveria a justiça social.

No início da década de 1970, a prosa brasileira, até pelo fato de a censura imposta pelo AI-5 impedir a livre manifestação de ideologias nas produções artísticas, acabou diante de dois caminhos. Um deles, conforme aponta Franco (2003, p. 354), seria representar a sensação de “sufoco”, isto é, representar em linguagem alegórica a atmosfera truculenta do momento. O outro seria narrar os dilemas e as angústias de um período em que as possibilidades de transformação pela revolta armada e de instauração do modelo socialista no Brasil haviam sido derrotadas. A produção literária, vigiada de perto pela censura, obrigada a não focar os aspectos sociais e políticos do país e desiludida com o aniquilamento da esquerda, passou, então, a se caracterizar por textos marcados pela desilusão e pela amargura. É o caso do romance *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado, obra em que a guerrilha brasileira é retratada como um movimento de jovens boêmios da classe média carioca. Em determinado momento, o grupo de frequentadores do bar que dá título ao romance resolve se deslocar para a cidade de Corumbá (Mato Grosso do Sul), na fronteira com a Bolívia, com a intenção de fazer do local o ponto de partida para a eclosão da revolução armada por todo o território brasileiro. Porém, percebe-se que a sonhada revolução é um ideal impossível de ser alcançado, pois os personagens são despreparados para realizar de forma eficiente a tarefa, como salienta Gil (1971, p. 112): “pode-se fazer ficção de quase tudo, mas inventar uma revolução é impossível”.

Uma outra forma de a literatura estabelecer um diálogo com o mal-estar do período ditatorial brasileiro consiste no que o crítico Antônio Cândido, citado por Franco (2003, p. 360) chama de “romance da geração da repressão”, com narrativas de cunho memorialístico produzidas por ex-militantes de esquerda e ex-integrantes da luta armada no Brasil (portanto, perseguidos pelo regime), que testemunham as experiências traumáticas vivenciadas na prisão e / ou no exílio. Tais narrativas funcionam como uma espécie de instrumento de resistência e de enfrentamento, por parte dos narradores, da dor durante os anos de perseguição e prisão. O ato de narrar é categorizado, aqui, como um

acerto de contas com o algoz, além de ser uma denúncia da violência perpetrada pela ditadura militar brasileira. Destacam-se os testemunhos de Renato Tapajós, *Em câmara lenta* (1977) e de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1979).

Em *O que é isso, companheiro?*, Fernando Gabeira narra, na forma de um depoimento direto em primeira pessoa, sua experiência como participante na luta armada das esquerdas no final dos anos 1960. Cabe destacar a extrema brutalidade das práticas adotadas pelos órgãos de repressão da ditadura militar, bem como as condições precárias em que os revolucionários atuavam. Notam-se, no romance de Gabeira, características da literatura de testemunho, no sentido de que o narrador é indicado como o sobrevivente - *supertes* – (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374), ou seja, aquele que passou por uma provação e sobreviveu a ela.

No caso de *Em câmara lenta*, é nítida a opção pelo afastamento do narrador do assunto a ser narrado. Assim, é possível narrar o trauma fundamental do narrador-personagem, causado por seu engajamento político e que provocou sua prisão e tortura, bem como de sua companheira, friamente assassinada nos chamados “porões da ditadura”. Nesse sentido, é importante frisar que, de acordo com Seligmann-Silva (1999, pp. 40-47), o trauma é um evento impossível de ser assimilado, seja durante ou após a experiência dolorosa. A assimilação do evento traumático se dará, sempre, de modo pouco satisfatório. A experiência do narrador é de tal modo terrível que é necessário fazer uso da literatura como possibilidade de representação daquilo que existe de mais terrível no “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375).

A desilusão em relação à capacidade de se fazer uma transformação social no Brasil através da luta armada foi se intensificando no decorrer dos anos 1970. Alguns fatores foram determinantes para o surgimento de uma corrente na literatura pela qual se representava, com ceticismo, a possibilidade de a esquerda brasileira mudar os rumos da política do país. Além disso, essa literatura oferecia outro projeto de resistência ao regime, o que não envolvia a guerrilha. A descrença foi ficando mais acentuada à medida que algumas mudanças começaram a ocorrer no quadro social e político brasileiro, entre elas o afrouxamento da política de repressão violenta do AI-5. Em suma, foi o

próprio governo militar, e não uma revolução armada com ideais esquerdistas, o responsável pela transição da ditadura para a democracia.

Ao assumir a presidência do Brasil em 1974, o General Ernesto Geisel começou a dar os primeiros passos em direção à revogação do AI-5. Elio Gaspari (2000) aponta alguns episódios que contribuíram para o fim da truculência do regime. Em 1976, o presidente demite o General Ednardo d'Avilla Mello do comando da guarnição de São Paulo. A demissão, motivada pelo assassinato, no DOI-CODI do II Exército, do metalúrgico Manuel Fiel Filho (um preso político) representou uma das estratégias para o “restabelecimento do poder do presidente da república sobre o aparelho de repressão política” (GASPARI, 2000, p. 13). Embora as torturas de presos continuassem, em menor escala, após a demissão do General Ednardo, havia a disposição de Geisel de retomar a autoridade do gabinete presidencial sobre as forças armadas. Tanto que, pouco mais de um ano após ter demitido o comandante do II Exército de São Paulo, mais precisamente em 12 de outubro de 1977, o presidente demite o Ministro do Exército, General Silvio Frota.

Na verdade, o desejo de Geisel era não somente recolocar o presidente como autoridade principal, mas não se indispor com a política internacional dos Estados Unidos. Assim que foi eleito, em 1976, o presidente democrata Jimmy Carter anunciou seu descontentamento com o fato de ainda existirem, na América Latina, ditaduras militares marcadas pela tortura e por assassinatos. Se somarmos a influência da Casa Branca ao resultado das eleições parlamentares de 1974, quando o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) elegeu a maioria dos deputados federais e dos senadores, será possível compreender que a ditadura militar brasileira estava com os dias contados.

Em se tratando da gestão política do país, a tortura, mais acentuada com o AI-5, transformou-se, como assinala Gaspari (2000, p. 16), de heroína em vilã com o passar dos anos.

O problema do exército era a tortura. O problema da tortura estava na indisciplina do aparelho de segurança e informações. O problema da indisciplina desse aparelho era a anarquia instalada no Exército. Transformada em política de Estado, a tortura derivava da anarquia dos primeiros meses da ditadura e produziu um novo tipo de desordem. O desembaraço do

aparelho repressivo desmoralizava o governo e suas práticas bloqueavam-lhe a iniciativa política. Vale lembrar que desembaraço não significava poder paralelo ou maquinação clandestina. Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos burocráticos, como, por exemplo, a Medalha do Pacificador, espetada no paletó do delegado Sérgio Fleury, dono dos porões paulistas, e de quase todos os oficiais que comandavam interrogatórios nos DOI. A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obra de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. [...] Os torturadores eram agentes qualificados do governo. Se em alguns episódios mostraram-se indisciplinados, esse era um problema que a ditadura tinha comprado ao supor que poderia resolver o conflito político por meio da violência.

Para retomar o controle e ter o domínio sobre o processo de distensão do governo ditatorial, o presidente Geisel pretendia desmontar a ditadura através de reformas constitucionais que “incorporassem à ordem legal alguns dispositivos legais do AI-5” (GASPARI, 2000, p. 16). Desse modo, acreditava o general, seria possível moldar o novo regime da forma que esse militar achasse a mais adequada.

3.2. Sexo, drogas, *rock and roll* e literatura: o desbunde como alternativa de resistência

Em 1976, tanto a ditadura quanto a oposição já não eram mais as mesmas. O MDB fortalecera-se como partido de oposição. As iniciativas radicais da esquerda haviam sido esmagadas. Os exilados políticos, que se concentravam, em sua maioria, na Europa, não alimentavam mais ilusões a respeito de uma volta triunfal ao Brasil, mas aguardavam os desdobramentos de uma anistia a ser costurada pelo próprio governo militar. Do ponto de vista da produção literária, era possível observar outra maneira de se pensar a resistência ao regime: o caminho a ser trilhado apontava para o desbunde.

Desbunde, como descreve Hollanda (1980), era a denominação usada por poetas e outros artistas para se referir a uma outra maneira de lidar com o mal-estar do período do AI-5. Os desbundados tinham um modo próprio de lidar com a vida: usavam drogas, ouviam o rock inglês e norte-americano, liam os escritores da geração *beat*, como Allen Ginsberg, Jack Kerouack e William

Burroughs, tinham cabelos compridos e viam a experiência sexual como um instrumento de liberação do corpo.

Porém, se para a geração do desbunde a política do governo militar era algo, sim, a ser combatido (ainda que não houvesse a opção pela luta armada), a esquerda tradicional já não respondia de forma efetiva a alguns anseios (causados pelas contradições resultantes da implantação do sistema socialista). Até porque, em países onde vigorava o socialismo, como a União Soviética, China, Cuba e a Alemanha Oriental, a violência e as arbitrariedades do sistema eram parecidas com as da ditadura militar no Brasil. Na visão de Heloisa Buarque de Hollanda (1980, p. 69):

[...] o quadro internacional sugere novas decepções; a invasão da Tcheco-eslováquia não deixa mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD em maio de 68 mostra-se totalmente reacionária em sua política de alianças com o Estado, Fidel Castro intensifica a repressão e a censura às artes em Cuba, etc. A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento que a única realidade seria o poder.

Todas essas mudanças no quadro social e político brasileiro tiveram influência no comportamento de uma geração de escritores e de outros produtores de cultura. Protestar contra a violência da ditadura brasileira ou representá-la em forma de arte já não era o caminho único. Aderir à proposta das esquerdas também não era uma solução para certos dilemas. Ser marxista, continua Hollanda (1980, p. 65-68),

[...] passa a ser visto como um estigma, principalmente se vem acompanhado de alguma preocupação de participação política mais efetiva, constituindo-se em demonstração insofismável de “carece”. É nessa linha que aparece uma noção fundamental – não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais [...] a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura [...] a marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a

bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

Merece destaque a produção de um grupo de poetas que ficou conhecida como “poesia da geração mimeógrafo”, da qual fizeram parte nomes como Antonio Carlos de Brito, Torquato Neto e Luiz Olavo Fontes, entre outros. O trabalho literário do grupo foi publicado em uma antologia chamada *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. O nome “mimeógrafo” se deve à maneira de divulgação, de distribuição e de comercialização dos poemas: impressos mimeografados e vendidos, pelos próprios poetas, em circuitos culturais alternativos, como bares, cinemas e teatros.

Essa poesia, considerada marginal por não fazer parte do mercado editorial, procurava representar de modo diferente o momento de extremo mal-estar pelo qual passava o país nos anos de maior incidência de violência perpetrada pelos agentes da ditadura. O discurso poético desse grupo não assumiu o tom panfletário contra a ditadura (razão pela qual a geração do mimeógrafo foi taxada de alienada por algumas correntes da esquerda mais radical), mas procurou denunciar a violência através do humor, do coloquialismo, da sátira e da valorização da experiência subjetiva em detrimento de um maior engajamento político. Para essa geração, a ditadura de direita era associada, como destaca Gaspari (2000, p. 19), à ditadura de esquerda e toda forma de violência deveria ser combatida por meio do comportamento desbundado.

3.3. A produção literária de Caio Fernando Abreu: do AI-5 à abertura

É nessa conjuntura que tem início a carreira literária de Caio Fernando Abreu. Nascido na cidade gaúcha de Santiago do Boqueirão, em 1948, Caio teve seu primeiro trabalho publicado, o romance *Limite branco*, em 1970. No mesmo ano sai seu primeiro livro de contos: *Inventário do irremediável*. Dois anos antes, em pleno do regime do AI-5, o escritor foi perseguido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), um dos órgãos de repressão da

ditadura, e teve de se refugiar no sítio da escritora Hilda Hilst, em Campinas, SP. Em 1973, descontente com os rumos da política brasileira, Abreu viajou para a Europa, viagem descrita pelo autor, conforme ressalta Bizelo (2005, p. 2), como “um exílio voluntário”. Assim, morou em Amsterdã, Estocolmo, Paris e Londres, locais onde teve contato com a contracultura e com o desbunde através de outros artistas também exilados na Europa. Nessa época, Caio assume a condição de homossexual. O escritor retorna ao Brasil em 1975 e publica *O ovo apunhalado*, coletânea de contos que tem trechos proibidos pela censura. Em 1977, é lançado o terceiro livro de contos do autor, *Pedras de Calcutá*. Durante o processo de transição para o regime democrático, ele publica *Morangos mofados* (1982). Além de ter uma carreira consolidada como ficcionista, Caio Fernando Abreu atuou como cronista de jornais como *Zero hora*, de Porto Alegre, *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro e *O estado de São Paulo*. Também trabalhou em diversos veículos da imprensa que se dedicavam à divulgação da vida cultural no Brasil.

O momento em que a produção de Caio começa a despontar no cenário literário brasileiro coincide com o período da abertura política do regime militar, isto é, a transição lenta e gradual da ditadura para a democracia. Desde que o General Ernesto Geisel assumira a presidência, o quadro social e político brasileiro vinha sendo alterado. Já foi destacada neste trabalho a iniciativa de restabelecer a primazia do poder presidencial frente ao Ministério do Exército. As alas mais radicais da esquerda vinham, gradativamente, perdendo força desde o AI-5. A resistência ao regime já não se dava, em termos de arte, na forma de obras engajadas. Holanda (1980) relata que a contracultura e o desbunde alteraram significativamente o comportamento de considerável parcela da classe jovem estudantil brasileira, que adotava o bi / homossexualismo e o uso de drogas como gestos de contestação política. Essa mesma juventude considerava idênticos, na prática, os regimes ditatoriais de direita, como no Brasil, e de esquerda, como na União Soviética, na China, em Cuba e na Alemanha Oriental. Em todos esses lugares, a violência do sistema era evidente e as regras de punição aos dissidentes eram semelhantes (tortura, banimento, assassinatos).

Além disso, os marxistas perderam influência junto aos quadros do movimento estudantil, fato determinante para a mudança de posicionamento político desse segmento da sociedade na segunda metade dos anos 1970. Após 1976 a descrença nos ideais da esquerda e o pessimismo em relação às possibilidades de transformação da ordem social serão retratados na literatura. É o caso de *Zero* (1976), de Ignácio de Loyola Brandão, cuja narrativa traz um personagem desiludido (e bastante irônico) em relação ao pensamento de esquerda no Brasil.

Novas temáticas começam a ganhar corpo na produção ficcional brasileira ao final da década de 1970 e início da de 1980. Com o declínio de manifestações artísticas com engajamento político, com a revogação do AI-5 em 1978, com o advento da Anistia (1979) e com a volta da legalidade dos partidos políticos, observam-se várias maneiras de representar o novo contexto do país. Começam a ganhar relevância questões ligadas ao universo urbano, como a violência, as minorias étnicas e a sexualidade, que estariam ligados à condição do sujeito frente a essa nova conjuntura. No Brasil pós-anistia, conforme destaca Tânia Pellegrini (2001, p. 60):

a consolidação [...] de uma ficção feita por mulheres e de uma outra, de temática homossexual representa a afirmação de vozes até então reprimidas, que conseguem aos poucos um espaço para se fazer ouvir, inclusive como decorrência da própria organização desses segmentos sociais enquanto movimento político “pós-abertura”. Essa ficção, às vezes a despeito de si mesma, assume uma função política específica, a de um micropoder, na medida em que procura, por meio das mais diferentes formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos sempre escamoteados pelas estruturas sociais dominantes e conservadoras. Não se trata mais de “resistir à ditadura militar”, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente.

É importante ressaltar o crescimento da urbanização no Brasil, sendo que a população nas cidades irá ultrapassar a população rural a partir dos anos 1970. Santos (1996, p. 29) aponta que, no período dos anos 1940 até 1980, a população brasileira triplicou, enquanto a população urbana foi multiplicada por

sete vezes e meia. O resultado é que a temática urbana passa a ser o foco das discussões, sendo a cidade representada como lugar de modernização e, ao mesmo tempo, de miséria, pobreza, violência e opressão. Isso será marcante na obra de alguns escritores do período, como o próprio Caio Fernando Abreu. Em sua análise sobre a ficção brasileira contemporânea Pellegrini (2001, p. 61) destaca o tema do urbano:

As cidades inchadas e a favelização das periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para o hiper-realismo [...] vazado numa brutalidade suja inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular, pervadindo as vidas de personagens vazias, apáticas e anódinas.

O vazio se faz sentir em diversos contos de Abreu. Em sua prosa, notamos a angústia e a solidão do sujeito urbano, que parece já não encontrar seu espaço em meio a tantas contradições. Merece destaque, também, a questão da sexualidade. É o caso, por exemplo, do texto “Nos poços”, que abre o livro de contos *O ovo apunhalado*. A começar pelo título do conto, que faz alusão às frustrações da experiência humana, a narrativa toda é permeada pelo vazio, pela solidão e por uma sensação de que é impossível enfrentar o medo, a angústia e as inquietações que se colocam para o sujeito. O conto, que é estruturado em um único parágrafo, reproduz o diálogo entre dois personagens. No fim da conversa, em que não há a marcação das vozes dos personagens graficamente, não se chega a nenhuma conclusão a respeito daquilo que os inquieta. O sujeito parece estar condenado a ocupar um não-lugar, como se nunca conseguisse se adaptar ou mesmo obter respostas para seus questionamentos. Daí uma das explicações para o corte abrupto no fluxo narrativo quando se chega à (in) conclusão deste: “no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê” (ABREU, 1975, p. 6). No final, algo fica em suspenso como a impossibilidade de chegar a qualquer conclusão.

Em outro conto do mesmo livro, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, nos deparamos com uma representação do sujeito frente à opressão e à desumanização impostas pelo modo de vida num grande centro urbano. O texto, que narra a história de Robhéa, um ser robótico, descreve os

demais personagens como sendo compostos por fragmentos metálicos e ferragens. Apenas esse aspecto já seria suficiente para apontar a característica de fragmentação que se coloca para todos os personagens. Um corpo composto por pedaços, um corpo que se quebra e que requer consertos em oficinas ou que pode ser dividido e vendido como sucata dá a dimensão do sujeito representado nessa ficção de Abreu (1975, p. 32). Seus personagens trazem a marca da contemporaneidade, em que o sujeito, fragmentado e angustiado é resultante de uma ausência de origem desconhecida.

A ausência também será traço marcante em *Pedras de Calcutá* (1977). Ao analisarmos um dos contos que compõe a obra, "*London London ou ajax, brush and rubbish*", percebemos que a falta será marcada pela experiência do exílio, sendo o sujeito sempre representado como o estranho, o estrangeiro. No enredo desse conto, o relato de episódios da vida cotidiana de um exilado brasileiro em Londres é atravessado pelo desenraizamento, pela nostalgia da pátria e da língua, pela relação de estranhamento com o novo espaço e com o novo idioma. A experiência dolorosa do não-lugar se mostra pela impossibilidade de pertencimento a um lugar. O regime autoritário da ditadura militar brasileira contribui para essa condição do sujeito, ao impor ao personagem o exílio, de onde resulta a sensação de angústia e de vazio. A homossexualidade do narrador do conto (o protagonista) e a relação estabelecida entre experiência sexual e doença (sífilis) merecem ser salientadas. Essa relação, que voltará a ser trabalhada em outras obras de Abreu (como em *Triângulo das águas* – 1983), pode ser percebida no trecho a seguir: "*Blobs in stranger's hands*, virando na privada o balde cheio de sifilização [...]" (ABREU, 1977, p. 49).

Em outro conto de *Pedras de Calcutá*, "*Garopaba, mon amour*", será estabelecida a relação entre violência e experiência sexual, estas determinantes para a representação do sujeito, também marcado pela fragmentação. A história se passa numa praia do Estado de Santa Catarina e retrata a chegada de um grupo de jovens ao local. Elementos típicos do comportamento da geração do desbunde fazem parte do universo ficcional das personagens do conto, como as drogas, o *rock and roll* e o sexo. Ao conversar com o mar, o personagem principal começa o processo de lembrar. A

violência será tratada quando o protagonista se lembra dos momentos em que foi preso e torturado. Um elemento que marca a estrutura narrativa é a indeterminação temporal, efeito da mistura de eventos de um passado distante e de um passado recente. Isso acaba por reforçar a condição indeterminada, fragmentada, do narrador:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o que agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne (ABREU, 1977, p. 44).

Percebe-se a mesma indeterminação quando o narrador se refere à experiência sexual:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da Igreja, os braços estendidos em direção a ele [...] Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo, nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos nessas pedras de um tempo morto e mais limpo (ABREU, 1977, p. 43).

Não há elementos que permitam apontar com segurança que esse fragmento faz referência a uma experiência sexual entre dois homens. A narrativa apenas sugere. O mar, o interlocutor do protagonista do conto, pode ser identificado como o objeto de amor homossexual do narrador. A estratégia de dizer através do não-dito faz com que a conclusão a respeito da sexualidade do personagem principal seja do leitor, ainda que em outro trecho apareça, de forma clara, a menção à homossexualidade: “pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bixa. Veja como se defende bem” (ABREU, 1977, p. 43). A justaposição de vozes do narrador e dos personagens dificulta apontar quem é a “bixa”.

Em 1982, é publicado aquele que será um dos mais aclamados trabalhos ficcionais de Caio Fernando Abreu, o livro de contos *Morangos*

mofados. Nessa coletânea, os personagens têm a característica comum de estarem em meio a um processo de revisão de conceitos, seja no campo da experiência existencial, seja no campo do posicionamento político. Produzido num período de incertezas quanto à ordem sociopolítica que vigoraria no Brasil, *Morangos mofados* traz enredos permeados pelo desejo de mudança. O sujeito será representado em meio a esse anseio e, novamente, se fará notar a perspectiva fragmentada, tanto no que diz respeito à representação desse sujeito, quanto nos aspectos formais da obra. Nesse sentido vale a pena salientar que:

A leitura de *Morangos mofados*, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade e significado totalizante: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. Este último termo sintetiza a construção da obra de Caio Fernando Abreu, já que suas histórias, se analisadas separadamente, não remetem a uma unidade temática nem a uma unidade formal. Nessa coletânea, há contos cuja temática é o homoerotismo, outros cujo ponto central é a repressão política ou o processo de escrita. Suas formas também não são homogêneas: algumas apresentam estrutura linear; outras, estrutura fragmentária, num constante entrecruzamento de formas, estilos e linguagens. O lirismo está presente na prosa e o drama caracteriza o tom de algumas histórias da obra. A linguagem considerada vulgar é colocada no mesmo plano da culta. Sob o signo da diversidade e da pluralidade, tanto em recursos estéticos quanto em caminhos de leitura e interpretação, a coletânea de contos se apresenta como um desafio ao leitor. (PORTO & PORTO, 2004, pp. 67 – 68).

As temáticas da solidão e da fragmentação, bem como a do mal-estar com o qual o sujeito se depara em toda parte, estão presentes em todos os contos do livro. Aqui vale a pena fazer uma ressalva a respeito da própria noção de gênero textual, já que, em determinados momentos, nem mesmo uma narrativa existe (se pensarmos na noção de conto como uma narrativa curta). Vê-se, às vezes, um diálogo entre duas vozes, não havendo elementos suficientes para determinar se essas vozes são dos personagens ou do narrador. Além disso, essas vozes parecem falar mais para si mesmas, sem estabelecerem um diálogo efetivo. Pellegrini (1999, p. 73) aponta o fato de que há uma “incomunicabilidade [...] levada ao absoluto, pontilhada por expressões

meramente fáticas que apenas sustentam a fala de cada um”. Isso acontece no conto “Diálogo”.

“Pela passagem de uma grande dor”, outro texto de *Morangos mofados*, é também estruturado na forma de diálogo, no qual as falas aparecem sem conexão. No conto, o telefone será utilizado como uma espécie de instrumento pelo qual se dá a ligação afetiva, ainda que efêmera, entre as duas vozes do texto: um homem e uma mulher, ambos em diferentes pontos de uma metrópole. Esta, por sua vez, configura-se como um espaço de opressão e de isolamento do sujeito. Na conversa desenvolvida ao longo do conto, a fala dos dois protagonistas permite apontar a questão da ausência. Trata-se da falta de algo importante para o sujeito, não obstante essa ausência não ser nomeada e, tampouco, determinada. Para as personagens do conto, resta apenas a busca por uma espécie de remédio capaz de tirá-los da apatia e do vazio em que se encontram: “Quer ver o que diz a bula do chá? [...] ...is excelent for all types of nervous disorders, schizophrenia, drugs efects, digestive problems, hormonal deseases and other disorders” (ABREU, 1982, p. 30). Vale a pena salientar, aqui, a condição angustiada do sujeito comparada ao sofrimento causado por uma doença para a qual não existe uma cura específica. Contudo, *Morangos mofados* ainda não é uma obra em que se identifica a temática da AIDS, embora outras doenças sejam tratadas no livro, como no trecho destacado acima. A questão da representação do sujeito como doente estará entre as características do trabalho literário de Abreu e isso se fará notar de forma mais bem acabada nos textos produzidos após a chegada da epidemia de AIDS ao Brasil.

A angústia e o desamparo do sujeito também são marcantes em “Os sobreviventes”. O conto apresenta dois personagens, um homem e uma mulher, que viveram o momento mais violento da ditadura militar brasileira. A personagem feminina rememora, de maneira confusa, sua trajetória de resistência ao regime (ela foi presa e torturada) e o período em que ficou internada (logo após ter sido colocada em liberdade):

[...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão

apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, respirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo? (ABREU, 1982, p. 16).

Jaime Ginzburg (2008) destaca que, justamente quando uma das protagonistas do conto se restabelece após a experiência da tortura e ela decide, novamente, participar de modo efetivo da luta política no Brasil, o sentimento é de impotência frente às condições em que se encontra o país. De acordo com o estudioso, “embora recuperada, a personagem reconhece estar impotente com relação às possibilidades de transformação da sociedade” (GINZBURG, 2008, p. 45).

A ânsia em fugir do sentimento de vazio e de desamparo pode aparecer de diversas formas, como através do álcool, das drogas, do misticismo e da experiência sexual. Todavia, mais do que uma válvula de escape, tais “saídas” representam a incapacidade do sujeito de lidar com seu passado e organizá-lo. O sujeito não consegue dar conta da experiência que provocou a dor e o vazio e, sendo, assim, resta uma sensação de desilusão e de falta de um horizonte: “Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço”? (ABREU, 1982, p. 15).

Outra característica interessante de “Os sobreviventes”, e que aparecerá, posteriormente, em outras obras de Caio, é que os referenciais de tempo e de espaço dos personagens terão configurações peculiares, contribuindo para a construção do cenário de decadência e de fragmentação do sujeito. A “noite interminável” e violenta, como era conhecida a ditadura, será sempre rememorada pelos personagens. O tempo do presente será representado numa mescla com o passado, que os personagens tentam organizar a partir do trabalho de memória. Diante da incapacidade de lidar com o trauma e com a dor vivenciados na época do regime ditatorial, a narrativa demonstra um sujeito perdido, impossibilitado de encontrar respostas para suas inquietações, seja no presente (opressor e que não faz sentido), seja no

passado (carregado de dor e de frustração pelo fracasso na tentativa de mudança na ordem social). Sendo assim, tudo o que resta para os dois sobreviventes do conto é o vazio, que eles nem mesmo conseguem nomear:

Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lamber boceta, ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun little darling*, 70 em Nova York dançando *disco-music* no *Studio 54*, 80 a gente aqui mastigando esta coisa sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca (ABREU, 1982, p. 14).

3.4. A temática da AIDS na ficção de Caio Fernando Abreu

Ao realizarmos um percurso pela obra de Caio Fernando Abreu, percebemos uma mudança de direcionamento a partir de 1983. No trabalho que se seguirá a *Morangos mofados*, o volume de novelas *Triângulo das águas*, a representação do desamparo, da angústia e do colapso do sujeito se faz presente. Porém, há um fator de fundamental importância para que a angústia e o mal-estar se intensifiquem: a chegada da epidemia de AIDS ao Brasil.

Não se pretende, nesta dissertação, fazer uma justaposição de vida e obra literária. Todavia, as condições de produção das narrativas ficcionais de Caio devem ser levadas em consideração para que se tenha uma compreensão maior do papel da AIDS em seu trabalho como escritor. A AIDS tem seu peso na condução dos temas que permearão sua literatura não apenas pelo fato de o próprio autor ter sido homossexual e vir a contrair o vírus HIV, em decorrência do qual morreria, mas pelo fato de Caio ter percebido que essa doença, desconhecida e transmitida pela via sexual, estaria associada à estigmatização, num primeiro momento, dos homossexuais e, mais tarde, de todo um segmento da população, que ficou conhecido como “grupo de risco”. Além disso, a questão da liberdade sobre o corpo que marcou toda uma

geração (lembramos que uma das práticas do desbunde era marcada pela experiência bi / homossexual, tida como um gesto de contestação política) ficaria seriamente comprometida daí para frente, conforme frisa Peter Fry (1989, p. 11):

O apagar das luzes da ditadura militar coincidia com um otimismo cultural e social bastante generalizado, e os rapazes e moças que fizeram acontecer o movimento homossexual sonhavam com uma sociedade mais justa e igualitária e, sobretudo, uma sociedade em que sua homossexualidade, liberta de todos os tabus, poderia ser celebrada sem restrição. Agora os tempos são radicalmente outros: vivemos uma conjuntura política que frustra a todos, e a libertação da homossexualidade está sitiada por um vírus misterioso e mortífero.

Questiona-se de que maneira a produção literária de Abreu passou a representar a AIDS e a enxergar aí um tema fundamental. O otimismo cultural ao qual Peter Fry faz referência é perceptível no último conto de *Morangos mofados*, em que o narrador se pergunta a respeito da possibilidade de plantar frescos morangos vermelhos e esquecer o gosto de frutos mofados, numa clara alusão a uma esperança relacionada à expectativa de um futuro melhor para o país, após o período turbulento da ditadura militar. Observa-se, nas narrativas produzidas por Caio após a divulgação dos primeiros casos de AIDS no Brasil, um sentimento de pessimismo para o qual o caráter letal da AIDS irá contribuir. Esse pessimismo, que é marcado em diversas obras a partir de elementos espaço-temporais, estará associado à condição de angústia e desamparo do sujeito na produção literária de Abreu. Cabe ressaltar, conforme já foi comentado neste trabalho, o fato de a AIDS não ser o único tema a contribuir para a construção de cenários de decadência; a doença se relaciona ao mal-estar dos anos 1980.

Considerando essas explicações iniciais a respeito da importância da AIDS na obra de Caio, o argumento que pauta esta dissertação é o de que a partir da publicação de *Triângulo das águas*, a doença terá papel fundamental na representação do mal-estar do sujeito na ficção de Abreu. A AIDS passa a ser uma temática relevante na obra do escritor gaúcho. Dois estudiosos da ficção brasileira contemporânea apresentam hipóteses de análise da produção

de Caio a partir desse viés: Marcelo Secron Bessa, em seu trabalho *Os perigosos. Autobiografias e AIDS* (2002) e Jaime Ginzburg, que oferece valiosas contribuições por meio do artigo “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu” (2006). É necessário ressaltar, ainda, as considerações de Michael Pollak presentes no livro *Os homossexuais e a AIDS. Sociologia de uma epidemia* (1990).

Na apresentação de seu livro, Pollak (1990, p. 12) afirma que nenhuma doença provocou, nos últimos anos, tamanho fascínio e foi capaz de suscitar tantas discussões como a AIDS. Por ser transmitida através do contato com sangue e outros fluidos corporais contaminados pelo vírus HIV, como o esperma, e por ser uma doença mais comum entre os homossexuais, no início da década de 1980, a AIDS foi associada, num primeiro momento, ao comportamento dos homossexuais. Acreditava-se que havia certa predisposição desse grupo de pessoas a ser contaminado. Para alguns segmentos mais conservadores da sociedade, a AIDS era associada ao fim da linha, ou seja, a um castigo que algumas pessoas estavam recebendo por conta de seu comportamento sexual.

Num primeiro momento em que poucas informações sobre a doença eram veiculadas pelos meios de comunicação de massa nos Estados Unidos (país onde foram noticiados os primeiros casos), a definição sobre o que seria mais tarde chamado de AIDS, bem como as formas com que a doença se espalhava, deve-se mais aos veículos de imprensa do que a pesquisas científicas. Em *O prazer com risco de vida* (1990), o jornalista Randy Shilts analisa de que modo o silêncio da imprensa e o descaso dos órgãos governamentais dos Estados Unidos foram decisivos para que a AIDS se transformasse numa pandemia. Shilts aponta o fato de que jornais tradicionais, como o *New York Times*, haviam publicado, no início dos anos 1980, poucas reportagens sobre a síndrome que estava surgindo. Na visão do autor, o silêncio a respeito da AIDS é uma das razões de a população americana ter demorado a tomar conhecimento da epidemia no país. Entretanto, outro fator estaria, ainda segundo o jornalista norte-americano, relacionado à ausência de informações mais precisas sobre a doença: a indisposição dos editores dos grandes jornais e revistas em fazer menção aos homossexuais (grupo

associado à AIDS, juntamente com os usuários de drogas injetáveis) em suas publicações.

No caso brasileiro, as poucas informações que chegavam ao conhecimento da população também eram veiculadas pelos jornais. A data exata em que a primeira reportagem sobre a AIDS apareceu num jornal no Brasil é 03 de agosto de 1981. Nesse dia, o *Jornal do Brasil* trazia informações a respeito de um misterioso câncer que estava ocorrendo entre homossexuais em São Francisco e Nova Iorque (BESSA, 2002, p. 22). Na matéria, lia-se que médicos haviam diagnosticado nas duas cidades, num curto espaço de tempo, 41 casos de sarcoma de Kaposi⁶. A coincidência nos casos ficava por conta da orientação sexual dos pacientes: todos eram homossexuais. A partir daí a mídia passou a informar cada vez mais a população a respeito da situação da nova doença e a, também,

[...] publicar reportagens sobre a incipiente reação brasileira – de leigos, de médicos e outros profissionais de saúde, de integrantes dos poucos grupos homossexuais então existentes no país [...] - ao “câncer gay”, “praga gay”, “peste rosa” e outros epítetos que tinha a então misteriosa moléstia (BESSA, 2002, p. 22).

Observa-se que o discurso da imprensa levava a certa interpretação a respeito da AIDS. E até a descoberta da origem virótica da síndrome (entre 1983 e 1985), a associação homossexualidade / doença fazia parte do imaginário social a respeito da AIDS. De acordo com Pollak (1990, p. 12), antes que o vírus HIV fosse isolado e que fosse desenvolvida técnica de detecção da presença do vírus no organismo humano, ficou marcado um discurso que ressaltava o fato de indivíduos de orientação não heterossexual serem pessoas desprotegidas diante da desconhecida doença.

O exame de textos jornalísticos produzidos por Caio ao longo dos anos 1980 fornece elementos para pensarmos o quanto a doença terá importância em sua proposta literária. Tomemos como exemplo a crônica “A mais justa das

⁶ Câncer de pele raro em pacientes com sistemas imunológicos saudáveis, mas bastante comum entre doentes na fase crônica da AIDS. Cf. www.abcdsaids.gov.br.

saias”⁷, publicada pela primeira vez no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1987, em que o autor escreve: “a primeira vez que ouvi falar de AIDS foi quando o Markito morreu”⁸. Eu estava na salinha de TV no velho Hotel Santa Teresa, no Rio, assistindo ao *Jornal Nacional*. ‘Não é possível’ – pensei – ‘uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos [sic] homossexuais’ ”?.

A leitura da crônica de Abreu fornece pistas para refletirmos o quanto o imaginário social a respeito da AIDS teria influência na representação do sujeito empreendida na obra do autor, sobretudo a partir da publicação de *Triângulo das águas*. A possibilidade de satisfação do desejo sexual estava comprometida pelo HIV, conforme notamos na continuação da leitura do texto jornalístico do escritor:

Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus - a AIDS psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido à distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV 3⁹ não vai acabar com suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso não tem graça viver, concorda? Você gostaria de viver num *mundo de zumbis*? Eu, decididamente não. Então pela *nossa* própria *sobrevivência afetiva* – com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade – ô, gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era? (ABREU, 1987, pp. 49-50, grifos do autor).

Se lançarmos um olhar para a história da literatura, veremos que AIDS não foi a primeira doença a ser representada na ficção. (lembramos, de passagem, a tuberculose ligada ao Romantismo nos séculos XVIII e XIX). A obra de Abreu também não é a única na qual se percebe uma preocupação com a representação da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida – SIDA – e com suas implicações sociais. Apenas a título de ilustração, citamos os

⁷ A crônica foi republicada, posteriormente, em livro, no volume **Pequenas Epifanias**. Org. Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.

⁸ O estilista brasileiro Markito morreu nos Estados Unidos em 1983, vítima de complicações em decorrência da AIDS. De acordo com o artigo “... o começo de tudo...”, publicado na revista **Bandeiras Positivas**, editada pelo Programa Estadual de DST/AIDS – SP, Ano I, Ed. 1, nov. 2008, “a doença ganhava as manchetes e a seção de necrologia dos jornais registrava o avanço da doença, que ganhou apelidos e alimentou preconceitos: câncer gay, peste rosa... Menos de um ano depois, já eram 10 casos registrados em São Paulo” (p. 06). PARKER *et al.*(1994) e GALVÃO (2000) traçam a trajetória da epidemia de HIV no Brasil.

⁹ HTLV 3 é uma das denominações iniciais do vírus da AIDS (o HIV).

romances de Herbert Daniel, *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* (1987) e de Mário Rudolf, *De agosto a agosto com muito gosto* (1990). Nesses dois textos, temos a representação dos preconceitos e do imaginário em torno da AIDS ao longo da década de 1980. Em *A doença: uma experiência* (1996) Jean-Claude Bernardet relata, num texto em que se misturam elementos ficcionais e biográficos, a experiência de um soropositivo. Os meios de comunicação de massa e outros segmentos da sociedade civil organizada também refletiram acerca do HIV.

Na produção de Abreu, temos um quadro em que a AIDS será um dos pontos determinantes na estrutura narrativa e, como ressalta Ginzburg (2006, p. 369), será “condição negativa de aniquilação das relações de sociabilidade”. Ou seja, a doença, tanto na narrativa quanto como efeito de leitura, afetará a maneira como se constituem as relações afetivas / sexuais por causa do medo da contaminação. E, da mesma forma, será causa do estigma do preconceito. Mais ainda, temos, em Abreu, uma obra de ficção capaz de dialogar com o momento conturbado pelo qual passava o Brasil na década de 1980. Caio Fernando Abreu, como escritor contemporâneo, faz parte de um momento em que há, por parte da literatura, a preocupação mais acentuada com a representação do lugar do sujeito e do mal-estar na sociedade brasileira. Isso somado ao fato de o escritor ser alguém que vivia os dilemas e as angústias relacionados à AIDS, abre a possibilidade de analisarmos a obra de Abreu a partir do olhar do “contaminado” / “afetado” pelo vírus HIV. Na opinião de BESSA (2002, p. 108), a AIDS tornou-se o “leitmotiv” da produção ficcional de Caio Fernando Abreu. Para os objetivos deste trabalho, será interessante perceber como a doença é representada através de um não-dito, bem como a AIDS contribui não apenas para a constituição da representação do sujeito, mas, também, está inscrita no horizonte espaço-temporal dos personagens.

O primeiro texto em que a presença da doença se faz notar é a novela “Pela noite”, publicada em 1983 no livro *Triângulo das águas*. O enredo da novela mostra o jogo de sedução entre dois personagens, Pérsio e Santiago, durante uma noite na qual os dois visitam vários lugares célebres do chamado “gueto gay” da cidade de São Paulo. A narrativa é feita em terceira pessoa, sendo que é do personagem Pérsio a voz que sobressai como responsável

pela condução dos eventos. Através do discurso direto, Pêrsio parece dominar a cena desde a primeira frase do texto, já que, por meio de sua voz, essa trama ficcional tem início, como se observa no trecho abaixo:

– Como esta música – disse, aumentando o volume do som enquanto caminhava pela sala abrindo os grandes vidros da janela para deixar o gemido do sax contaminar ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade. – Exatamente como esta música. (ABREU, 1983, p. 109).

Será pela voz de Pêrsio que a sigla AIDS aparecerá pela primeira vez em uma obra de Abreu (1983, p. 160):

- E, de repente eu ia dizer não, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que estou com AIDS, tenho um compromisso, tentei pular da janela. Quando vi tinha dito as oito, não foi?

Apenas nesse momento a AIDS é nomeada diretamente no texto e como um elemento que até poderia ser secundário, por se tratar de uma fala corriqueira de um personagem. Mais adiante na narrativa, o personagem Santiago se refere a uma doença sexualmente transmissível, no entanto, sem nomeá-la. Abre-se, como hipótese interpretativa, a possibilidade de ser pensar na AIDS:

- Olha, cara, de repente você está brincando com coisas muito sérias para mim. Você não tem esse direito. Primeiro foi o cu, se eu dava o cu para ele. Quer saber, quer mesmo saber? Pois eu dava, sim. Ele dava também. Sem culpa, com prazer. Sem doença. (ABREU, 1983, p. 196).

Percebemos que Pêrsio fala da AIDS de modo direto, ao passo que a fala de Santiago pode ser interpretada pelo viés de um subentendido. Ao relacionar a prática, por um homossexual, do sexo anal a uma doença, numa narrativa em já foi mencionada a AIDS, abre-se, portanto, o precedente para o leitor interpretar a fala de Santiago como se referindo a essa doença.

Estratégia semelhante será utilizada na construção do enredo de alguns contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro de 1988. No texto que abre o volume, “Linda, uma história horrível”, nos deparamos novamente com

um narrador em terceira pessoa. A história do conto gira em torno de um homem que vai fazer uma visita surpresa a sua mãe e chega ao local onde ela mora durante a madrugada. O modo como o narrador constroi a narrativa nos coloca, novamente, diante do mecanismo de dizer através do não-dito ou subentendido, conforme podemos notar a partir do exame de alguns fragmentos do texto, como quando a mãe do personagem principal pergunta a ele como vai a saúde:

- Tu tá mais magro – ela observou. Parecia preocupada. – Muito mais magro.
 - É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada.- E a barba, três dias.
 - Perdeu cabelo, meu filho.
 - É a idade. Quase quarenta anos. – Apagou o cigarro. Tossiu.
 - E essa tosse de cachorro?
 - Cigarro, mãe. Poluição.
- Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: *é agora, nesta contramão**. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo.
- Mas vai tudo bem?
 - Tudo, mãe.
 - Trabalho?
- Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pêlo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:
- Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umass pestes.
 - Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. – E dona Alzira, firme? (ABREU, 1988, p. 25)

Na versão original do conto publicada em *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio Fernando Abreu destaca em itálico (e numa nota de rodapé) uma frase do poema “Mocidade independente” (do livro *A teus pés*, de 1982), de Ana Cristina César. A frase parece se referir ao desejo do narrador em revelar algo importante, mas que pode ser tão assustador. O fato de a expressão “na contramão” ser usada no momento em que o diálogo chega a certo nível de tensão por causa da preocupação da mãe com os sinais de abatimento e devastação física do filho contribui para refletirmos o quanto uma revelação a respeito de uma doença letal poderia causar mal-estar à mãe. Sendo assim, o

protagonista se cala, como se não fosse capaz de dizer o que se passa consigo, embora os indícios de que ele está doente apareçam no fragmento.

Outro poema de César com o qual é possível estabelecer uma relação a partir do texto de Caio é “Noite carioca”: “Diálogo de surdos, não: amistoso no frio / Atravanco na contramão / Suspiros no contrafluxo. / Te apresento a mulher mais discreta do mundo: / essa que não tem nenhum segredo”. (César, 1982, p. 7). Podemos pensar, a partir da leitura do poema, numa relação amistosa entre a mãe e o filho, que, no enredo do conto de Caio, estabelecem um diálogo marcado por falas que não se encaixam (diálogo de surdos). O filho parece estar impossibilitado de dizer algo enquanto a mãe demonstra angústia diante do estado de saúde do protagonista do conto. Tão logo a mãe se refira a uma nova doença da qual ela ouviu falar no noticiário da televisão, o protagonista não apenas a interrompe como muda de assunto, como se o rumo da conversa o estivesse incomodando de algum modo. Nota-se o mal-estar que a AIDS provocava na sociedade e nas famílias, pois o assunto é tratado na forma de um não-dito na conversa entre mãe e filho.

Já no final do conto, ao ver-se sozinho na sala da casa da mãe, o protagonista se olha no espelho e se assusta com a imagem ali refletida. Logo depois começa a se despir:

Um por um foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? -, espalhadas embaixo dos pêlos do peito, Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. (ABREU, 1988, p. 28).

O que significam as manchas de cor púrpura que o personagem tem na pele do peito? E o que ele poderia estar apalpando em seu pescoço: gânglios? A narrativa prossegue e termina com o narrador enxergando na pele de Linda, a velha cadela de estimação de sua mãe, manchas roxas parecidas com as que ele tem em seu peito. A partir dessas considerações, é necessário destacar que a leitura do texto, nesse caso, deve se remeter a um contexto mais amplo, isto é, a um saber a respeito dos sinais da infecção pelo HIV no organismo. Pelos implícitos da narrativa é possível relacionar as manchas de

cor púrpura àquelas peculiares do Sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer de pele comum entre os pacientes na fase aguda da AIDS. Seguindo nessa linha de análise, aquilo que o protagonista apalpa seriam os gânglios linfáticos inchados, outro sinal de que ele pode estar infectado pelo HIV. Por fim, há a comparação entre a decadência física do personagem e a cadela, coberta de manchas de sarna e em fase terminal da doença. Essa identificação com o animal doente reforça a possibilidade de leitura pelo viés da AIDS. Todavia, a temática da síndrome não se dá de maneira direta, mas sim através do não-dito. A narrativa, aqui, é marcada pelo movimento de “significar [...] pelo implícito, pelo subtexto” (DENSER, 2005, p. 10).

Por outro lado não é só pelo não-dito que a AIDS se faz presente na obra ficcional de Caio Fernando Abreu. Ora o tema é dado por meio do não-dito, ora ele é explicitado na narrativa. Em outro conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, “Dama da noite”, a narradora nomeia a AIDS e utiliza falas agressivas numa conversa com seu interlocutor, um garoto que ela encontra num bar na noite paulistana:

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

Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo o que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente

fique fora da roda que roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu. Ô boy, esse mundo sujo pesando em cima de você, muito mais do que em mim - e eu ainda nem comecei a falar da morte. (ABREU, 1988, p. 86).

É possível verificar que há a abordagem da AIDS quando examinamos os fragmentos de dois contos que fazem parte de uma mesma obra. Em “Linda, uma história horrível”, a opção de dizer por meio do não-dito faz com que o leitor tenha de atribuir sentido ao texto. O conto “Dama da noite”, por sua vez, traz uma narradora dizendo, abertamente, coisas a respeito da AIDS e do medo generalizado da sexualidade que, na visão dela, acabou sendo desencadeado nas pessoas e poderia ter afetado os relacionamentos sexuais. Porém, independente da estratégia de construção do texto ficcional, a AIDS como temática é algo com o qual a literatura de Caio irá estabelecer um relevante diálogo. É importante estar atento ao funcionamento desse mecanismo no texto ficcional de Caio Fernando Abreu, pois ele voltará a aparecer em outros momentos da obra do escritor e será assunto relevante na narrativa de *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*.

4. O SUJEITO E SEU MAL-ESTAR: A PERSPECTIVA NARRATIVA DE UM SOROPOSITIVO NO ROMANCE DE CAIO FERNANDO ABREU

Nos dois capítulos anteriores desta dissertação, buscamos compreender as condições de produção do romance *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*, colocando em diálogo a ficção brasileira contemporânea e algumas formas de arte / narrativas (literatura policial *noir* e o cinema B / *noir*) fundamentais na representação de questões do século XX, como a criminalidade / violência, bem como outros aspectos negativos do ambiente urbano. A partir daí foram reunidos elementos da conjuntura política, econômica e social brasileira que permitissem entender o impacto da AIDS nos anos 1980. Consideramos esse percurso essencial para este capítulo, no qual apresentamos a análise de como a estrutura narrativa desse romance está relacionada às representações do sujeito e do mal-estar da época em que a AIDS começou a ser tema relevante na literatura brasileira. Esse foi o trajeto para compreendermos aquilo que, inicialmente, se apresentava como efeitos de sentido numa leitura da obra: os sentidos da decadência, da desesperança e da destruição. Naquele momento, já chamavam a atenção os elementos espaço-temporais que permeavam a história do jornalista / investigador na busca por uma ex-cantora de rádio. O título da obra, que sugere um mistério a partir da apresentação de uma questão, inevitavelmente, nos conduziu para além da investigação realizada pelo personagem-narrador, nos fazendo situar a proposta de Abreu numa perspectiva mais ampla da literatura e das implicações da representação da temática da AIDS nos anos 1980.

Portanto, consideramos que a obra ficcional de Caio Fernando Abreu possibilita o questionamento a respeito dos modos como a literatura dialoga com questões / tensões sociais do momento histórico da produção do texto. Retomando o conceito de “espelho quebrado” de Eagleton, citado por Mandel (1988, p. 51) e já tratado no primeiro capítulo desta dissertação, temos que a literatura pode funcionar, segundo esses autores, como instrumento de representação dos aspectos mais degradantes da sociedade. Ao propor um “romance B” e, por meio de tal categorização, abrir espaço para a relação com

o cinema B (produto cultural considerado de menor qualidade) e com a literatura *noir* (marcada por narrativas que focam questões negativas da sociedade), o romance de Caio tocará em questões referentes ao mal-estar da sociedade brasileira, ao final dos anos 1980. Essa relação entre a obra de Caio e o filme B / literatura *noir* já foi ressaltada por Trindade (2006, p.1), para quem o subtítulo (*Um romance B*), sustentaria a argumentação acerca da precariedade em que vivia o produtor cultural no Brasil nesse período. Mesmo que a análise de Trindade possa ser questionada quanto às bases de sustentação de sua argumentação sobre o produtor cultural, consideramos interessante o destaque dado pelo autor à questão da decadência na obra.

O livro em análise nesta dissertação é a segunda incursão de Caio Fernando Abreu pelo gênero romance. O primeiro trabalho do escritor nesse formato foi *Limite branco* (1970). Após um hiato de duas décadas sem se dedicar à produção de narrativas mais extensas (nesse período, Caio concentrou-se na produção de contos e de crônicas para jornal e de peças de teatro, entre outros trabalhos), o autor retomou um texto, no qual vinha trabalhando desde meados da década de 1980, concluindo-o em 1990. O texto, composto por 70 capítulos, é narrado em primeira pessoa, estruturando-se em 213 páginas e em sete partes, cada uma delas correspondendo aos sete dias da semana: “Segunda-feira – Vaginas Dentatas”; “Terça-feira: the hardcore of beauty”; “Quarta-feira: a fera muçulmana”; “Quinta-feira: poltrona verde”; “Sexta-feira: o labirinto de mercúrio”; “Sábado: vaga estrela do norte” e “Domingo: nada além”. Toda a trama do romance se passa nesses sete dias da vida do narrador-protagonista. As ações se dão em São Paulo, mas há episódios no Rio de Janeiro, além da cena final ambientada na cidade goiana de Estrela do Norte, lugar conhecido pelas comunidades adeptas da seita do Santo Daime.

No momento em que a narrativa se inicia, Dulce Veiga está desaparecida e ninguém sabe seu paradeiro. Será tarefa do narrador (um jornalista beirando os 40 anos de idade) resolver o mistério do desaparecimento e encontrá-la. Um mistério desencadeado quando o narrador, ao ouvir num determinado dia a canção *Nada além*, num ensaio do grupo de rock As Vaginas Dentatas, lembra-se da ex-cantora com quem ele já havia estado por duas vezes: a primeira, quando a entrevistou, e a segunda, quando,

ao tentar entrevistá-la, encontra-a num ambiente de tensão: a cantora está drogada, com a filha chorando e o namorado, um guerrilheiro, está fazendo as malas para fugir da perseguição da ditadura militar. Logo após a lembrança, ele esteve uma crônica sobre a cantora (o título da crônica é idêntico ao título do romance), recebendo de seu chefe a missão de encontrá-la.

O narrador é um homem que, após um período de desemprego, estava voltando a trabalhar. E nesse voltar a trabalhar, coloca-se a trabalho. Um trabalho / investigação que põe a trama dos fatos no presente em relação a uma trama do passado, mas não por uma relação de causalidade linear. Investigar é também (ou sobretudo) lembrar-se. O(s) mistério(s) – acerca de Dulce e acerca de *si* mesmo - o lançará (ão) no jogo da memória, no qual a lembrança não está dissociada do esquecimento. É procurando por Dulce que o narrador lançará o leitor (*se* lançará) no movimento pelo qual “lembrar-se” (o lembrar de *si* mesmo) o colocará em contato com aquilo que representou o “esquecer-se” (esquecer de *si* mesmo). Um “lembrar-se” de algo que, deformado por um passado / em um passado, deve ser (*re*) acreditado. Essa experiência ficcional do “lembrar-se” (aquilo que nessa experiência com o outro permite o lembrar algo esquecido de *si*) conduz a uma “verdade” (ainda que não toda) do sujeito: uma “verdade” que se constrói desdobrada em ficções (do sujeito) e enunciada de forma indireta (com o outro). Portanto, mistério(s) de *si* / do *outro*; lembrança(s) / esquecimento(s) de *si* / do *outro*. Se pensarmos que tudo começa com a música *Nada além* (de uma ilusão) podemos pensar a experiência ficcional proposta por Abreu a partir dessa investigação que remete (a nada além) da ficção do sujeito: a ilusão que conduz a uma descoberta pelo / sobre o sujeito¹⁰.

¹⁰ Não é a perspectiva dessa análise, mas podemos lembrar a proposta pelo método da psicanálise pelo qual é pela fala do sujeito, desdobrada em ficções, que se atinge a fixidez do fantasma do sujeito.

4.1. Inscrição da AIDS e da decadência na concepção espaço-temporal de *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*

Ao buscar Dulce Veiga, o narrador (sem nome)¹¹ percorrerá ambientes marcados pela decadência: a redação onde ele trabalha, bares, os locais onde personagens moram, ruas de São Paulo, alguns cortiços, boates, casas de espetáculo, o estúdio de gravação onde ele encontra Márcia (filha de Dulce Veiga), etc. É percorrendo esses lugares que o narrador se depara com a questão da AIDS, como soropositivo e tendo contato com pessoas (possivelmente) portadoras do HIV (claramente, a personagem Márcia, implicitamente Saul e, através de reminiscências, Pedro com quem o narrador teve um envolvimento afetivo). Ao mesmo tempo em que a doença se apresenta na forma de um não-dito, sentidos da decadência fazem significar o mal-estar em que a sociedade se encontra mergulhada. A representação da sociedade em seus aspectos negativos se dará através da perspectiva de um soropositivo¹², sendo esta uma condição que influenciará de maneira determinante a condução da narrativa. A construção da doença, no texto, na forma de um não-dito, pode ser associada à impossibilidade de o narrador se referir à sua moléstia, pois, ao mesmo tempo em ela se configuraria como uma experiência dolorosa / traumática para o sujeito, também estaria ligada ao estigma do preconceito e da culpa (imposta, também na forma de um não dito, por segmentos conservadores da sociedade) por um julgamento moral em relação às formas de contágio. Os elementos que permitem o leitor deduzir /

¹¹ Esta não é a primeira vez que um narrador sem nome aparece na produção literária de Caio Fernando Abreu. Em *Triângulo das águas*, o narrador da novela "O marinheiro" também apresenta a característica de não ser nomeado. De acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 65), a ausência de nome como estratégia para demarcar o anonimato e a solidão é uma das principais marcas dos personagens ficcionais da contemporaneidade. Questiona-se, nesta dissertação, se a ausência de nome do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* estaria relacionada à sua condição de soropositivo que não é dita explicitamente. Nesse caso, nomear-se seria o mesmo que assumir a condição de portador do HIV? Por extensão, não dizer o nome estaria ligado ao próprio impedimento de dizer (falar sobre) a doença ou assumir-se portador da doença pelo estigma imposto ao doente de AIDS? Ser portador implica em recalques pela experiência traumática de uma doença para a qual não há cura?

¹² Callegari (2008) relembra que Caio Fernando Abreu, em um programa de televisão em 1994, afirmou que *Onde andaré Dulce Veiga? era* uma história de amor entre dois contaminados, o narrador e Márcia. Essa relação de amor será tratada no filme homônimo de Guilherme Almeida Prado lançado em 2008.

descobrir a presença da AIDS se dão em meio aos elementos espaço-temporais dos quais resultam os sentidos da decadência.

A cidade de São Paulo, cenário principal das ações do romance, aparece não apenas como espaço opressor e desencadeador de uma experiência de aniquilação das relações afetivas e sociais, mas, também, como um lugar doente, contaminado. A cidade, que já fora representada inúmeras vezes, na literatura, como um espaço múltiplo e contraditório, significa para o personagem principal de *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B* um lugar em que se percebe “uma fissura no tempo. Tempo finito pela condenação pela doença letal, em que a vida, o amor e a saúde escapam como remotos e inviáveis. O espaço de São Paulo e o tempo da morte se combinam” (GINZBURG, 2006, p. 368).

Na descrição que faz da metrópole, o narrador atribui sensações físicas ao espaço. Estamos, pois, diante de uma estratégia de criação ficcional em que o espaço é construído a partir de um cruzamento de planos espaço-temporais que fazem parte da experiência do sujeito e nos quais se inscrevem os sinais da decadência e do mal-estar: “Atrás da mesa dele os vidros imundos filtravam a luz cinza da Nove de Julho. A cidade parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus” (ABREU, 1990, p. 14).

Percebe-se que a poluição é associada à ideia de contaminação. Além disso, na descrição daquilo que o narrador vê através da janela da sala de Castilhos (editor-chefe do jornal em que o protagonista trabalha), nota-se a caracterização do espaço físico de São Paulo como um lugar que contribui para aumentar a sensação de opressão e de angústia. Outro aspecto relevante é a ocorrência da palavra “vírus”. Aqui, a concepção de espaço sofre influência da condição de portador do vírus HIV do protagonista do romance. Em suma, não se trata de uma concepção espacial centrada na descrição simplificada do aspecto físico da cidade, mas sim de uma noção psicológica de espaço, que teria características semelhantes às do narrador. Entretanto, não há a menção, de forma clara, a que tipo de vírus a voz condutora dos eventos nessa narrativa se refere. Mecanismo semelhante aparece na descrição do prédio onde o personagem principal do romance mora:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses (ABREU, 1990, p. 37).

Novamente a AIDS como fator determinante na decadência e no mal-estar inscreve-se na concepção espaço-temporal do sujeito por meio do não-dito. O processo de decadência do edifício, bem como a descrição da metrópole, se configuram a partir da perspectiva do portador do vírus HIV. Para o sujeito, além das possibilidades de relacionamento afetivo / sexual / social estarem aniquiladas, o espaço está cheio de alusões à irremediável condição de soropositivo. Sendo assim, ao tempo não se aplicam as categorias racionais de noite ou de dia, já que o tempo se configura como “resto” e como “resíduo”, isto é, como uma não-estrutura que intensifica o não-lugar do sujeito diante da condição de ser um soropositivo (GINZBURG, 2006, p. 371).

4.2. A doença indizível em meio ao mal-estar de uma época

A epidemia de HIV / AIDS no Brasil, nos anos 1980, colocava em questão a sexualidade. A geração à qual pertence Caio Fernando Abreu é marcada pela experiência da bi / homossexualidade desde décadas anteriores. A chamada geração do desbunde via na sexualidade, no uso de drogas e na valorização do corpo como instrumento de contestação, uma alternativa contra a rigidez do regime da ditadura militar. Ao chegarmos ao período da abertura política do país, a condição bi / homossexual, ganha relevo na produção literária brasileira. A voz das chamadas minorias parecia encontrar maior espaço num contexto em que eram debatidos pela literatura temas relacionados à condição do sujeito diante da nova conjuntura nacional. Porém, a partir da divulgação, via imprensa, dos primeiros casos de AIDS no Brasil, a sociedade passa a debater a questão da sexualidade. O fato de a doença ser, inicialmente, fortemente associada ao comportamento sexual dos bi /

homossexuais e pessoas com muitos parceiros, contribuiu ainda mais para a construção do estigma social do medo e do preconceito.

Outro fator que merece ser destacado é o contexto social, econômico e político do Brasil dos anos 1980 até 1990. O romance de Abreu não pode ser lido sem que seja considerado o momento histórico de sua produção. Em 1990, ano de publicação da obra, o Brasil enfrentava uma situação de crise gerada pelo plano econômico do presidente Fernando Collor de Mello¹³, primeiro chefe de Estado a ser eleito pelo voto direto depois de mais de duas décadas de ditadura. A inflação continuava a ser um grave problema e a equipe econômica do novo governo optou por um plano marcado, entre outras medidas, pelo confisco monetário. A miséria, o desemprego, a corrupção política e a desigualdade social (e o pessimismo daí advindo) são características marcantes desse período. Desse modo, a desilusão pela doença e pelo quadro social pode ser um pilar para a sustentação da conjuntura marcada pela decadência / crise onde se dá a trama do romance de Abreu.

Entre os principais personagens, está a filha de Dulce Veiga, a também cantora Márcia Felácio. Vocalista, guitarrista e líder da banda de rock Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas, a personagem é uma garota de cerca de vinte anos, com “cabelos descoloridos, coberta com couro negro [...] os cabelos quase brancos [...] o rosto profundamente pálido [...]. Irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído” (ABREU, 1990, p. 24). Através de Márcia, o narrador fica sabendo que Dulce sumira misteriosamente havia, aproximadamente, vinte anos. Márcia terá outro papel fundamental no andamento da narrativa: será ela quem nomeará a AIDS no romance e chamará a atenção do narrador para algo do qual ele sempre quis fugir. A jovem roqueira está constantemente acompanhada por Patrícia, sua melhor amiga e secretária particular. Patrícia é filha de Lilian Lara, atriz de televisão e teatro que “fora a última pessoa a ver Dulce Veiga” (ABREU, 1990, p. 168).

No jornal em que trabalha, o *Diário da Cidade*, o narrador tem a companhia do já mencionado Castilhos (o editor-chefe), de Teresinha O' Connor (colunista social), de Pai Tomás (contínuo) e de Rafic (dono do jornal).

¹³ <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/governo-fernando-collor-de-mello/fernando-collor-de-mello-1.php>

Antigo amigo de Dulce Veiga antes do desaparecimento misterioso da cantora, Rafic dá ao narrador a missão de encontrar a artista desaparecida, configurando um dos pontos de diálogo entre o romance de Caio e as narrativas policiais *noir* norte-americanas dos anos 1930, pois Rafic (um homem rico) propõe ao narrador / detetive (alguém capaz de circular livremente pelo submundo) um mistério a ser resolvido:

[...] meu caro e talentosíssimo rapaz, a partir desse momento você está dispensado de cumprir horário no jornal. De agora em diante seu trabalho vai ser exclusivamente esse, beleza. Um trabalho delicioso, encontrar nossa querida Dulce Veiga. [...] Nós vamos encontrá-la, custe o que custar. [...] O que for preciso. Pesquisa, entrevista, viagem. Basta você telefonar, eu autorizo, carta branca. No balcão do aeroporto, na hora, qualquer coisa (ABREU, 1990, pp. 104-105).

No desenrolar de sua “missão”, o narrador do romance de Caio conhecerá outros personagens, entre as quais se destacam Alberto Veiga, ex-marido de Dulce e pai adotivo de Márcia Felácio, a já mencionada atriz de televisão Lilian Lara e Saul, personagem chave na trama do romance. Saul foi namorado de Dulce Veiga à época em que o narrador entrevistara a cantora pela primeira vez. Na segunda vez em que o protagonista do romance e a cantora se encontraram lá estava Saul, demonstrando apreensão e, conforme já dissemos, enchendo malas com roupas e livros. Já Dulce Veiga está sob efeito de drogas (considerando os objetos em cima da mesa próxima à sua poltrona: ampolas, gaze, algodão e a seringa que a cantora, sem forças e com dificuldade para se mover e para falar, segura nas mãos). Quando o repórter deixa o apartamento de Dulce e Saul, se encontra com alguns agentes da repressão do governo militar brasileiro:

Não me lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar em que eu estava, não sei mais o momento exato em que, do elevador antigo, [...] saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de preto, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o

número, sem querer [...]. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (ABREU, 1990, pp. 150-152 – itálicos do autor).

É interessante perceber que as cenas em que há uso de itálico correspondem aos *flashbacks* feitos pelo narrador ao longo do romance. Esse recorte fornece, ainda, elementos que permitem afirmar que Saul era dissidente da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964 (“guerrilheiro”, “terrorista”, “comunista”). O DOPS, Departamento de Ordem Política e Social, um dos órgãos responsáveis pela repressão a elementos contrários ao regime político, está à procura de Saul para prendê-lo. Saul reaparecerá na trama do romance no momento em que as ações principais se dão; ele está louco, provavelmente por ter sido torturado quando de sua prisão política, e mora num quarto de cortiço. Lá, recebe os cuidados de Márcia, que lhe fornece alimentos, roupas, drogas e custeia o aluguel do quarto. Um dos delírios desse personagem é viver a fantasia de que ele é, na verdade, Dulce Veiga, como bem destaca a senhoria do quarto em que Saul vive: “Ele é gozado, não gosta que a gente chame ele de *seu Saul*. Fica uma onça, só falta morder. Gosta que a gente diga *Dulce Veiga*, não sei por quê” (ABREU, 1990, p. 179). Mais adiante, trataremos da relação loucura / sanidade; memória / esquecimento que se constroi (em) a partir do personagem Saul.

Dulce Veiga foi inspirada em outra personagem de ficção. No romance *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo, ela recebe o nome de Dulce Rodrigues e é companheira da protagonista do livro, Leniza Máier. Ambas são cantoras de rádio e têm um envolvimento afetivo / sexual a certa altura. Na adaptação cinematográfica¹⁴ do romance, feita, em 1974, por Bruno Barreto, Dulce Rodrigues é “rebatizada” como Dulce Veiga. Percebe-se, então, a relação entre representação literária e representação cinematográfica. O texto

¹⁴ É oportuno reforçar que foi realizada uma adaptação cinematográfica do romance de Caio. Dirigido por Guilherme de Almeida Prado, amigo de longa data do escritor gaúcho, O filme *Onde andaré Dulce Veiga?* teve seu lançamento em 2008.

de Caio retoma uma personagem considerada secundária tanto na narrativa de Marques Rebelo quanto no filme de Bruno Barreto. Outro diálogo estabelecido entre a narrativa de Abreu e a de Rebelo é a presença da personagem Leniza Maia sendo recuperada a partir do jogo da memória / esquecimento. Ao examinar as fotos de arquivo do jornal, (Dulce, Leniza e Rafic estão nas fotografias) o narrador vai (re) construindo suas lembranças de Dulce Veiga e, a partir daí, sua relação com o passado. Porém, Dulce Veiga e sua identificação com Leniza Maia / Máier, remetem, diretamente, a signos de uma decadência (o final de Leniza no romance *A estrela sobe* é marcado por essa decadência) da qual o narrador pretende enconder-se / esquecer-se.

Do ponto de vista da degradação da sociedade, contar a história de Dulce Veiga (ou da procura por ela) poderia ser o “programa B”, isto é, é a sessão secundária, aquela que vem depois, já que a história / sessão classe A já havia sido relatada / exibida pelo escritor dos anos 1930 e pelo cineasta dos anos 1970? Seria esse um dos motivos para o romance de Caio ser um “romance B”? Além disso, falar de AIDS e, conseqüentemente, de sexualidade, numa obra de ficção e representar um aspecto tido como desagradável ou execrável pela estigmatização preconceituosa do bi / homossexual (que, em muitos casos, era acusado de transmitir indiscriminadamente a doença por um comportamento sexual “condenável”) pela sociedade, seria falar de um assunto “B”? AIDS, drogas, miséria, decadência e mal-estar, inscritos num espaço ficcional também contaminado, seriam vistos como aquilo que deve ser posto à parte da sociedade, daí serem temas “B”?

Nesse sentido de representar o que a sociedade classifica como escória, uma pergunta se coloca: qual (ais) a (as) razão (ões) de o narrador se referir à doença por meio do não-dito? No trabalho de Pollak encontramos elementos que nos permitem refletir melhor acerca da representação da AIDS pelo não-dito a partir do personagem principal do romance. Segundo Pollak (1990, p. 11):

Nenhuma doença provocou, nos últimos anos, tantas reações de angústia e fascínio como a AIDS, ao misturar os medos e tabus milenares de uma epidemia, homossexualidade e morte. Suas vias de transmissão pelo sangue e pelo esperma são carregadas de pureza, procriação e reprodução social. Ainda

pouco dominada pela medicina, essa doença muito grave vem além do mais opor-se duramente ao saber médico, que nossa sociedade moderna, científica e técnica julgava ilimitado.

O exame de um fragmento do romance, que retrata o momento em que o narrador se depara com a visão de Dulce Veiga (as visões serão constantes ao longo da narrativa) fornece elementos para se pensar a questão da AIDS e sua relação com o não-dito.

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa na mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha, sem sorrir nem fazer gesto algum. Soprados pelo vento, a única coisa que se movia no corpo dela eram os cabelos. Desnudavam ou cobriam seu rosto, esvoaçavam em torno dele, tão lisos que sempre acabavam por voltar à posição antiga depois que o vento passava. Estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim. [...] No mesmo instante, um raio [...] caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los [...] Dulce Veiga não estava mais lá. [...] A chuva ficava cada vez mais forte, mais gelada, e imaginei vê-la desaparecendo na curva da alameda. [...] Gritei seu nome, que nem eu mesmo ouvi, abafado pelo rumor dos carros passando, da chuva transformada em granizo batendo e batendo contra a terra morna. Minha roupa estava encharcada, vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas. (ABREU, 1990, p. 32).

Ao se deparar com o espectro da cantora de rádio, o narrador vai ao seu encontro. Quando a visão desaparece, o repórter começa a fazer uma série de perguntas a si mesmo e podemos notar sinais de angústia em suas indagações. Ao mesmo tempo em que lembranças sobre Dulce Veiga, não somente neste trecho, mas ao longo da obra, são trazidas para a narrativa, elementos sobre a doença também aparecem, colaborando para a nossa compreensão de que lembrar-se da história da cantora conduz à reflexão

acerca de algo sobre *si* mesmo. Esse jogo entre lembrança / esquecimento, que marca o funcionamento da memória, dá o viés temporal da narrativa numa relação passado / presente pela qual se constrói a dicotomia dor / prazer, bem como seus desdobramentos: sucesso / fracasso; saúde / doença; loucura / sanidade; miséria / riqueza, etc.

Por que então essa relação lembrar / esquecer fazendo com que num momento posterior, aquele em que a narrativa se constroi, algo reapareça sendo possível sua significação num *a posteriori*? Os flashbacks nos colocam em contato com questões reprimidas que voltam à tona: a ditadura, a relação com as drogas e com a sexualidade, etc. Daí pensarmos a relação entre literatura e experiência traumática para concebermos a relação entre a constituição do sujeito e representação da AIDS (na forma de um não dito) na obra de Caio. Seligmann-Silva (2003, p. 73) ressalta como é necessário se rever, na história da literatura, o compromisso com o “real”, que não deve ser “confundido com ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ (...) deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (grifos do autor).

A partir da lembrança que se materializa na forma de visão, o narrador é levado a lembrar-se (embora seu desejo seja esquecer-se) de algo a seu respeito. Ficar sozinho no apartamento à procura de certos “sinais malditos” pode levar ao questionamento do que poderiam ser esses sinais? Não há resposta na narrativa. Todavia, por que lembrar-se de Dulce Veiga e, na sequência, demonstrar o medo dos sinais e de outros sintomas, como a febre?

Na verdade, os sentidos, aqui, têm de ser buscados a partir de algo que está “além da palavra” (DUCROT, 1984, p. 423). Dizer “sinais malditos” pode significar pouco em determinado contexto. Contudo, os “sinais malditos”, juntamente com outros elementos do texto, podem ser significados como a doença se for considerado o contexto de produção da obra. Em se tratando do exame do fragmento do romance, os “sinais malditos” e os toques pelo pescoço e pela virilha à procura de gânglios linfáticos inchados nos remetem a evidências da presença do HIV no organismo.

Estamos diante da doença dentro de um contexto já marcado pela decadência e pelo mal-estar. Em todos os referentes do narrador observa-se a relação com a destruição e com o desamparo. Estamos, ainda, diante de um quadro que nos remete à situação de vergonha do ato de assumir-se como soropositivo, que tem o mesmo valor social de assumir-se como bi / homossexual. O não-dito, então, funcionaria como recurso a impedir que o protagonista do romance tenha de se pronunciar sobre sua condição soropositiva e, conseqüentemente, sua sexualidade, já que, segundo Pollak (1990, p. 103):

A infecção pelo HIV reforça tragicamente uma experiência social sujeita às eventualidades de relações baseadas no não-dito. O silêncio sobre a homossexualidade ou sua outra forma, a dissimulação, respondem ao receio de rejeição ou de julgamento moralizador malévolos. Diante dos fatos, o homossexual pode retorquir ou escapar ao julgamento por meio de mudança geográfica. Sendo particularmente difícil a réplica em caso de doença grave e contagiosa, o silêncio torna-se sua única arma.

Para o teórico, o sentimento de vergonha será o resultado de uma associação, carregada de julgamento moral, entre bi / homossexualidade e AIDS. Em última instância, declarar-se bi e/ou homossexual num período marcado pela epidemia de AIDS e pelo preconceito, implicaria, automaticamente, na confissão de um status sorológico. Sendo assim, o melhor que se tem a fazer é ficar em silêncio.

Outro fator analisado por Pollak (1990, p. 25) e que merece ser enfatizado é que se o grau de liberdade sexual de décadas anteriores possibilitou um comportamento livre de coerções às sexualidades marginalizadas (à condição bi / homossexual), o julgamento social / moral acerca da figura do homossexual acabou reforçando uma separação entre relação sexual e relação afetiva. Esse movimento terminou por desencadear a busca por relações determinadas pelo anonimato e pelo grande número de parceiros. A gestão da bi / homossexualidade como prática clandestina e, portanto, condenável aos olhos de segmentos conservadores da sociedade, obriga a um gesto que afaste os riscos de a identidade sexual se tornar conhecida.

4.3. Lembrar-se de esquecer-se. Mal-estar x ilusão. A representação do sujeito inscrita na contradição

Passaremos, agora, a analisar alguns dos caminhos percorridos pelo narrador-protagonista, em seu trabalho de repórter / detetive, de encontrar Dulce Veiga a partir do diálogo que se estabelece com outras produções culturais que representaram a decadência (romance *noir* e filme B). O romance de Caio se inicia, numa segunda-feira, com o narrador fazendo algumas reflexões sobre o modo como ele costumava encarar a vida no passado e o modo como a vida é enxergada no presente. Outrora, a presença da fé era algo marcante, ao passo que nos dias atuais essa fé não parece ser um elemento fundamental:

Eu deveria cantar.
Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas. Talvez, então, pudesse acender uma vela, correr até a Igreja da Consolação, rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e uma Glória ao Pai, tudo o que eu lembrava, depois enfiar algum trocado, se eu tivesse, e nos últimos meses nunca, na caixa de metal “Para as Almas do Purgatório”. Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que eu tinha fé. (ABREU, 1990, p. 9).

Estamos diante de uma representação de sujeito marcada pela angústia, pelo desamparo e pela solidão. A fé, que poderia se configurar como uma saída para tais inquietações, não é suficiente dar conta do mal-estar. Há uma relação entre memória e esquecimento em que esse narrador lembra-se de que um dia teve fé. Entretanto, esse sentimento, mais do que desaprendido, foi esquecido. Ainda não sabemos o que poderia ter levado a tal esquecimento.

A narrativa prossegue e o leitor vai seguindo os passos do personagem principal de *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* desde os primeiros momentos de seu primeiro dia como repórter do *Diário da Cidade* até seu primeiro trabalho, que consiste em fazer uma matéria com a banda de rock Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas.

Ao chegar ao estúdio em que está sendo gravado um videoclipe do grupo e ao ouvir uma das músicas, tem início, para o narrador, um processo de reconstrução da memória:

Distorcida pelo arranjo que lembrava um vento gótico, acelerada, gemida e urrada, completamente diversa do tom sereno que tivera um dia, poluída pelos uivos contaminados da guitarra e as batidas imitando explosões longínquas, era um velho sucesso dos anos 40 ou 50. Para meu próprio espanto, lembrava a letra inteira.

Comecei a cantar junto, movendo os lábios sem som, eu não sabia cantar:

*Nada além,
nada além de uma ilusão.
Chega bem,
é demais para meu coração.
Acreditando em tudo que o amor
mentindo sempre diz
eu vou vivendo assim, feliz,
na ilusão de ser feliz.
Se o amor só nos causa
sofrimento e dor, é melhor,
bem melhor a ilusão do amor.
Eu não quero nem peço
para o meu coração
nada além de uma linda ilusão.*

[...]

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos cantados por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

[...]

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga. (ABREU, 1990, pp. 28-29).

A canção “Nada além”, escrita por Mário Lago e Custódio Mesquita, em 1938, já fora ouvida pelo narrador em seu passado numa interpretação de Dulce Veiga. No filme de Bruno Barreto, Dulce Veiga, interpretada pela atriz Odete Lara (amiga de Caio Fernando Abreu e pessoa a quem o romance deste é dedicado), entoava a canção enquanto vão sendo exibidas cenas da protagonista, Leniza, experimentando o sucesso como cantora e tendo seus primeiros contatos com um mundo marcado pelo luxo e pela riqueza. É interessante relacionar, aqui, a questão da decadência a essa realidade glamorosa. No romance *A estrela sobe*, Leniza termina sua trajetória mergulhada na solidão e ansiando por algo que alivie seu sofrimento. A fé, no contexto da narrativa de Marques Rebelo, não é solução, pois a protagonista, quando resolve se dirigir a uma igreja, encontra a porta fechada. Dessa forma,

resta a convivência com o desamparo e a destruição das ilusões que foram construídas ao longo do livro.

Em outra linha de análise, a trajetória de boa parte dos artistas de rádio no Brasil é marcada pela decadência, pelas drogas, pelo álcool e pelo mal-estar. O auge da carreira de Orlando Silva (1915 – 1978), por exemplo, durou apenas sete anos, pois a voz do cantor foi afetada devido ao alcoolismo e ao vício em morfina. Depois de 1942, Silva já não era mais o intérprete aclamado de outras épocas (não era mais o “cantor das multidões”, embora tenha continuado gravando durante os anos 1950, 1960 e 1970, sem o mesmo brilho de antes). Outra cantora de rádio brasileira, Dolores Duran (1930 – 1959), passou por diversas turbulências no desenvolvimento de seu trabalho artístico, vindo a falecer, aos 29 anos, em decorrência de uma parada cardíaca causada, provavelmente, por uma overdose de barbitúricos¹⁵. A também cantora Maysa Monjardim (1936 – 1977) teve uma carreira agitada por diversos casos amorosos e pelo excesso de bebidas alcoólicas e morreu num estranho acidente de carro na ponte Rio-Niterói em 1977¹⁶. Em suma, a representação da cantora Dulce Veiga feita pelo romance de Caio será, por excelência, uma representação da decadência, se levarmos em conta o histórico de destruição dos artistas que fizeram parte da Era do Rádio no Brasil. Ao ser relacionada a esse período, Dulce está inserida na destruição e Márcia Felácio parece repetir a experiência de mal-estar que a decadência provoca. Quando a AIDS é inserida nesse contexto, acentua-se o teor de desamparo do sujeito diante de um quadro já marcado pela deterioração.

É aí que a representação da decadência e do mal-estar do sujeito, no romance, ganha novos contornos. O sofrimento e a angústia do narrador (de Márcia, de Pedro e de Saul) representados no texto ficcional de Caio se inscrevem num (vários) corpo (s) condenado(s) à rápida destruição por conta da ação do HIV. O vírus é, ainda, um impedimento para que a potencialidade de desejar do sujeito se manifeste e, assim, o desamparo e a angústia são acentuados, uma vez que “[...] a subjetividade [...] tem um corpo e [...] é justamente neste corpo que a dor literalmente se enraíza. A rigor, não existe o

¹⁵ Um panorama interessante do que foi a “Era do Rádio” no Brasil é traçado por Lia Calabre em **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

¹⁶ Sobre Maysa ver <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/14/textos/301/> .

sujeito e seu corpo, numa dualidade e polaridade insuperáveis, mas um corpo-sujeito propriamente dito”. (BIRMAN, 1999, p.21). Estando o sujeito privado da potencialidade de desejar, sua (s) relação (ões) com o mundo externo e com o espaço em que ele (s) transita (m) será (ão) sempre mediada(s) pela presença da dor para a qual não existe remédio. Porém, ao buscar um alívio no passado do qual Dulce Veiga faz parte, o narrador reforça a condição de desamparo. Afinal, a cantora de rádio brasileira se insere num contexto de pessoas cujas trajetórias terminaram de modo melancólico / trágico, como é o caso dos já mencionados Orlando Silva (pelo comprometimento da capacidade de cantar devido às drogas), Dolores Duran e Maysa Monjardim, entre outros. Nesse sentido, uma das canções do disco das Vaginas Dentatas é bastante relevante:

*O passado é uma cilada,
não há presente nem nada
o futuro está demente:
estamos todos contaminados.* (ABREU, 1990, p. 76).

A letra revela dois aspectos da construção da narrativa: a representação não-dita da AIDS e sua inscrição no mal-estar de uma época. Verifica-se na passagem “estamos todos contaminados”, a relação estabelecida pelo narrador entre passado e presente. A partir do primeiro se constroi a lembrança de algo que se quer esquecer: Dulce Veiga remete ao passado / à decadência; decadência remete ao presente / à AIDS. A música cantada por Márcia Felácio, ao dizer que o passado é uma armadilha, reforça essa ligação contraditória: memória / esquecimento. Na investigação empreendida pelo repórter / detetive à procura de Dulce Veiga o cenário que surge diante do leitor é de miséria e de destruição. Incapaz de encontrar uma resposta para suas inquietações nesse lugar marcado pelo mal-estar e imerso na contraditória relação entre estar, sempre, se lembrando do que deseja esquecer, o jornalista vai investigando e se deslocando. A condição soropositiva, embora não-dita, reforça a condição trágica do sujeito inserido em um tempo de aniquilação representado no texto. A procura por Dulce Veiga faz com que o narrador entre em contato com a decadência e com o mal-estar. Ao se deslocar e ver a inscrição da AIDS nas marcas espaço-temporais, no próprio corpo e nas relações que estabelece com o outro, o narrador não encontra alívio para a

angústia. Afastar-se do cenário de destruição não alivia o sofrimento, pois é no corpo que esse sentimento se manifesta (BIRMAN 1999, p. 21). Na concepção de Ginzburg (2006, pp. 369-370):

A viagem, deslocamento do mundo exterior, atende a uma demanda de mudança subjetiva, deslocamento do mundo interior. Essa demanda não se dá sem contradição, pois o tempo letal está inscrito no próprio corpo, e qualquer deslocamento é inócuo na tentativa de afastar o sujeito dessa inscrição. A morte acompanha o andar do corpo por onde quer que vá.

Em meio aos seus deslocamentos na tentativa de encontrar a cantora, o narrador se depara com outra aparição de Dulce Veiga, desta vez na forma de uma mendiga:

No alto do viaduto, a mendiga depositou o saco de papel no chão. Depois, com as duas mãos livres, num gesto elegante demais para ela, tirou o capuz. Tinha cabelos louros, lisos, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Estendeu o braço direito para o alto, o indicador esticado apontando o céu, e voltou o rosto para mim. Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza.

Eu gritei:

- Dulce, espere por mim, Dulce Veiga.

Saí correndo com a garrafa nas mãos. O português gritou alguma coisa que eu não entendi. Até conseguir atravessar a rua e dar a volta pela ilha de cimento embaixo do viaduto, para subir ao encontro dela, fiquei um momento sem conseguir vê-la. Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show de Márcia. *Happy end*: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão original de *Nada além*, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano, Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada.

Ainda não era aqui, não era assim. (ABREU, 1990, pp. 132, 133).

Semelhante às suas outras visões, o protagonista perceberá que aquela mendiga não era Dulce Veiga. Contudo, a representação da miséria e da doença não aparece de forma gratuita. Ao retratar Dulce Veiga como uma figura em plena decadência a narrativa (re) insere a cantora num contexto de

mal-estar e de destruição. Se o passado é uma cilada, como diz a letra da canção de Márcia Felácio, “ver” Dulce Veiga nessa forma miserável reforça a contraditória relação lembrar-se / esquecer-se. Dulce Veiga como mendiga / doente remete o narrador à sua condição não-dita de soropositivo. Tudo isso permeado pela ironia no nome do show das Vaginas Dentatas, *Happy end*, visto que, na condição de destruição e de decadência marcadas pela presença da AIDS, não existe final feliz. Destaca-se, ainda, o diálogo entre a literatura e o cinema, já que o protagonista idealiza um final para sua trajetória parecido aos finais felizes de filmes românticos. No entanto, a representação proposta por Abreu em seu romance *B* é a da melancolia permeada pela decadência, isto é, não é uma representação de algo agradável.

O show das Vaginas Dentatas (que não se configurará em final feliz para Márcia e o para o narrador) acontece na boate Hiroshima (ABREU, 1990, pp. 154-155). Temos, aqui, outra referência à aniquilação, pois a cidade japonesa de Hiroshima, bem como a vizinha Nagasaki, foi destruída, em 1945, por uma bomba atômica disparada pelas forças armadas dos Estados Unidos ao final da 2ª Guerra Mundial. Nesse lugar que remete à morte, Márcia e o repórter / detetive têm uma conversa decisiva.

Longe, ela continuava a acariciar o pescoço. Às vezes apertava suavemente, parecia apalpar alguma coisa. Redonda, pequena, imperceptível.

- Mamãe deixou alguns poemas, deixou uns diários também. Nunca foram encontrados. Estou colocando música no que restou, talvez um dia eu faça um disco inteiro só com essas canções.

Sua voz ficou tão baixa que quase não ouvi quando disse:

- Mas não sei se vai dar tempo.

- Claro que sim, por que não?

[...]

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

- Em outros lugares também – ela disse. – Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, colados aos meus, e perguntou:
- Você é homossexual?
Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.
- Não sei.
Márcia endireitou a cabeça:
- [...] é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. [...] Ícaro (*um antigo namorado*) morreu de AIDS. E eu acho que estou doente também. (ABREU, 1990, pp. 165-166, grifos nossos).

Este é o único momento em toda a narrativa de *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*, em que a AIDS será nomeada de modo direto. Quem articula a palavra que o narrador não consegue proferir é Márcia. Observa-se, a indefinição do narrador no que compete à sua opção sexual. Igualmente importante é o medo de Márcia em fazer o exame de sangue para detectar a presença do vírus HIV no organismo. Nem ela nem o narrador parecem querer ter a prova de que são soropositivos, a despeito das evidências e dos sinais que seus corpos dão. Numa narrativa que representa o sujeito inserido em uma sociedade decadente, cujos aspectos mais sórdidos são ressaltados, os personagens se veem diante do medo da destruição do corpo causada pela AIDS e de ter sua bi / homossexualidade tornada pública. Na concepção de Pollak (1990, p. 84), o medo faz com que os dois se recusem a procurar um médico, embora percebam os assustadores sintomas da doença. O receio de um resultado positivo, de acordo com o teórico, adia a realização do teste de sorologia, mesmo porque “[...] Diante do resultado positivo de um exame, o médico e os assistentes enfrentam a tarefa de informar [...] o paciente [...]. O resultado fatal associado a essa doença faz prever um choque, angústias e depressões”. (POLLAK, 1990, pp.86-86).

Termina a conversa. O texto dá indícios de que o jornalista e Márcia Felácio são soropositivos e percebe-se, novamente, a estratégia de dizer através do não-dito. O narrador trabalha, aqui, a incompletude da palavra diante da realidade inexorável da morte, bem como seu colapso, sua futura destruição, enquanto caminha pelo bairro da Liberdade e se lembra do envolvimento homossexual com Pedro.

Torii.

Alguém certa vez me dissera que se chamavam assim os arcos vermelhos da Liberdade, na Rua Galvão Bueno. Embaixo deles, longe da agitação do Hiroshima, toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.

Lembrei então daquela noite em que encontrara um cartão-postal sob a porta, algumas semanas depois que Pedro desapareceu. Todo dourado, como ele, devia ser outono em Paris, mas o cartão não tinha selos, não vinha de lá. À beira de um rio, sob uma árvore, havia um homem sentado sozinho, a cabeça baixa. Nas costas, logo abaixo da inscrição *Pont Neuf Aur la Seine: Mélancolie*, com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera:

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

Mas já matou, pensei naquele dia.

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

No entanto, eu continuava vivo [...]. (ABREU, 1990, p. 168).

Do mesmo modo que em outros momentos do texto, o narrador utiliza a estratégia de interromper o fluxo narrativo quando a AIDS parece estar prestes a ser nomeada por ele. O não-dito será, sempre, um mecanismo importante na condução da narrativa, como no fragmento acima, que associa a morte ao ato amoroso / sexual. Em outras palavras, dizer que se pode matar com amor é fazer alusão à transmissão do vírus da AIDS através dos fluidos sexuais sem, todavia, nomear a síndrome de maneira direta.

Se o final do protagonista e de Márcia não é feliz, infeliz, também, é a situação de Saul no enredo do romance. Em sua investigação, o protagonista do romance de Caio encontrará o antigo amante de Dulce Veiga abandonado num dos quartos de um cortiço no bairro paulistano do Bom Retiro. Na primeira vez em que o narrador se encontra com encontra o ex-guerrilheiro do período da luta armada contra a ditadura, Márcia está massageando-lhe as veias do braço para aplicar-lhe uma dose de heroína: “Márcia puxou a seringa. Uma gota de sangue espirrou no ar”. (ABREU, 1990, p. 149). O fato de uma seringa ter aparecido no romance mais de uma vez é bastante significativo, pois uma

das maneiras de o vírus HIV ser transmitido é pelo contato com sangue contaminado, como, por exemplo, no compartilhamento de seringas por usuários de drogas injetáveis. A presença da seringa na cena pode, também, se referir de forma metafórica à cópula, outra forma pela qual a AIDS é transmitida.

Saul, depois de ter sido torturado nos porões da ditadura, enlouquecera e, a essa altura de sua vida, só podia contar com Márcia, que lhe custeava a moradia e o vício em drogas. Verifica-se a representação da violência do período do regime militar e a incapacidade do sujeito de “simbolizar o choque” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49) e, desse modo, lidar com a experiência dolorosa. O trauma de Saul como torturado leva ao silenciamento e à demência. Assim, em seus delírios, ele se veste com roupas de mulher, usa uma peruca loura e vive como se fosse a própria Dulce Veiga.

O segundo encontro entre o narrador e Saul será marcado não só pela relação lembrança / esquecimento, mas também pela dicotomia sofrimento / prazer.

Jogado entre os trapos, com um robe de seda puída, um dragão nas costas [...]. Sentada na beira da cama, Iracema (*a senhoria*) repetia consolos inaudíveis, passando a mão pela cabeça dele – e a cabeça dele, sem a peruca loura igual aos cabelos de Dulce Veiga, era quase completamente raspada. Como a de um presidiário, um louco, um judeu em campo de concentração, um doente terminal submetido à quimioterapia. (ABREU, 1990, p. 182, grifos nossos).

Saul é um retrato do mal-estar de uma época. Todas as marcas do mal-estar se encontram inscritas à sua volta, bem como em seu próprio corpo doente e em sua mente em estado de evidente deterioração causada pela experiência de ter sido torturado pelos agentes da ditadura militar brasileira. A violência a que o personagem foi submetido, bem como a doença, são sugeridas: “judeu em um campo de concentração”; “doente terminal”. Além disso, a julgar pela dependência química (drogas injetáveis) existe a possibilidade de Saul ser portador do HIV. Pelo menos a narrativa sugere essa hipótese. Para o personagem, os refúgios no sentido de não ter de lidar com o trauma são as drogas e a fantasia de que é outra pessoa, a própria Dulce Veiga. Por outro lado, verifica-se, em Saul a mesma relação contraditória entre

lembrança e esquecimento que se coloca para o narrador. Ao fantasiar-se de sua antiga amante, Saul se recorda, justamente, da experiência dolorosa vivenciada nos porões da ditadura. Ou seja, ele se lembra daquilo que deseja esquecer. Talvez seja por essa possível identificação entre Saul e o personagem principal do romance através do “jogo” memória / esquecimento e através dos corpos devastados, que o reconhecimento da soropositividade do narrador se dará através do outro representado por Saul:

Ficou me olhando sereno, sarnento, embalando a si mesmo dentro do robe [...]. Talvez me reconhecesse, pensei em pânico. Além de qualquer memória ou desejo, ele continuava a olhar para o fundo dos meus olhos. Como alguém que vai morrer no próximo minuto pedia a um desconhecido, sangrando no asfalto, ele pedia. É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu podia exorcizar agora. [...] Sem compreender coisa alguma eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma, porque, aceita, ela se fazia sozinha [...] é preciso amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu [...] pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. Piedade, reverso: empatia. Talvez eu também estivesse louco. Ele continuava esperando, a boca aberta. Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda. (ABREU, 1990, pp. 185-186).

Além da referência à peça *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues, o beijo do narrador em Saul faz com que o protagonista do romance de Caio reconheça sua condição. Beijar o doente, o contaminado tem o efeito de identificação, isto é, a partir do outro é possível, para o sujeito, reconhecer a situação em que ele está inserido, ainda que o narrador tenha fechado os olhos para não ver sua imagem refletida no espelho.

É somente depois do beijo que Saul aponta para a poltrona em que está sentado como forma de responder à pergunta, feita anteriormente pelo narrador, sobre onde estaria Dulce Veiga. No estofamento estava escondido o

diário de Dulce e, dentro do diário, o jornalista encontra algumas cartas e um mapa do Brasil com uma estrela de seis pontas desenhada sobre ele. No centro das seis pontas havia uma cidade chamada Estrela do Norte, que se localiza no estado de Goiás.

Assim que termina a leitura do diário em que Dulce Veiga explica alguns episódios de sua vida, notadamente aqueles relacionados a seus relacionamentos amorosos e ao desejo de se juntar a uma comunidade adepta da seita do Santo Daime, como mostra este trecho: “*Recebi outra carta de Deodato, ele diz que a hora que eu quiser, a comunidade está aberta. Mandou um pouco, provei. É amargo demais*”. (ABREU, 1990, p. 189, itálicos do autor), o jornalista se mostra convicto de que sabe onde está a cantora e viaja para encontrá-la. O retrato da cidade de São Paulo como decadente e a condição de mal-estar e de doença em que se vê inserido motivaram, ao longo de toda a narrativa, a procura por Dulce Veiga. Mas, como se verá:

A viagem se constitui em dupla jornada: ao mesmo tempo em que promove no sujeito um conhecimento mais profundo de sua própria condição e do que o cerca, também o conduz a novas incertezas e inquietações maiores, que levarão, na radicalidade, a questionar a natureza dos sentimentos mais primários, incluindo o desejo e o medo. (GINZBURG, 2006, p. 370).

Tão logo desembarque na cidade de Estrela do Norte, o repórter se dirige até um uma pensão chamada “Pensão Estrela” a fim de conseguir informações sobre onde Dulce Veiga poderia morar. A maneira desconfiada com que ele é recebido pelos habitantes da pequena cidade coloca-o em estado de profunda tristeza. Quando o personagem principal do romance pensa em desistir, passando a caminhar sem rumo pelas ruas de Estrela do Norte, ouve uma voz de mulher cantando uma canção de Vinicius de Moraes: “Onde anda você” (MORAES & TOQUINHO, 1975):

E por falar em saudade onde anda você
Onde andam seus olhos que a gente não vê
Onde anda esse corpo
Que me deixou louco de tanto prazer
E por falar em beleza onde anda a canção

Que se ouvia na noite dos bares de então
Onde a gente ficava, onde a gente se amava
Em total solidão
Hoje eu saio da noite vazia
Numa boemia sem razão de ser
Na rotina dos bares, que apesar dos pesares
Me trazem você
E por falar em paixão, em razão de viver
Você bem que podia me aparecer
Nesses mesmos lugares, na noite, nos bares
Onde anda você.

A referência ao poema de Vinicius demarca, novamente, a questão de a busca por Dulce Veiga se dar a partir da contraditória relação entre lembrar-se e esquecer-se. A cantora de rádio remete o narrador à decadência e é desta última que o jornalista não pode dar conta tendo em vista a experiência com a dor, que, por sua vez, liga-se, também de maneira contraditória, ao prazer. A “razão de viver” (ABREU, 1990, p. 194) abre a possibilidade de questionarmos o que poderia significar uma razão para viver, considerando os sinais da presença do HIV no corpo do narrador. E por que encontrar essa razão de viver em um significante do mal-estar?

Quanto à investigação, o mistério, enfim, está resolvido. Dulce Veiga foi encontrada pelo narrador / repórter / detetive. A cantora que aparecia nas visões do jornalista, não parece ser a pessoa que agora o protagonista do romance tem diante de si: uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, sem maquiagem, vestida de maneira simples, com os sinais de expressão e da passagem dos anos impressos em sua face. Para o narrador, Dulce “[...] tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real”. (ABREU, 1990, p. 195). O que tem em mente o narrador ao dizer que Dulce se tornara “real”? E o que seria esse real? De que forma dar conta dele?

Ao saírem da churrascaria, Dulce Veiga leva o narrador para sua casa e lhe oferece uma bebida, um chá amargo, de aspecto “[...] frio, denso, meio dourado. Tinha um cheiro que lembrava tangerina, amêndoas, terra molhada e a palavra exata que me ocorreu foi: pungente” (ABREU, 1990, p. 198). As informações a respeito do chá se resumem a isso, não sabemos de que tipo de chá o narrador está falando. Como a hipótese desta dissertação é de que a AIDS se insere no mal-estar do sujeito e na decadência representada em *Onde*

*andar*á Dulce Veiga? e que o romance deve ser compreendido como fazendo parte de um contexto histórico de época, devemos procurar ver além do que está no texto para entendermos esta passagem.

Um desgosto, uma revolta amarga na boca do estômago, um rodopio. Apoiei o corpo na madeira da parede da casa, sozinho no mundo, no meio do mato, longe de tudo, fechei os olhos e vomitei. Eu quase não tinha comido nada naquele dia, no outro também. Um jato amargo nascia no fundo de alguma coisa escura, no centro de uma coisa torturada, depois rolava pela garganta, transformado numa serpente de prata, num cometa, então batia na terra, espirrava longe. A terra bebia seu veneno. (ABREU, 1990, p. 201).

Dulce Veiga, que já estava do lado de fora e trocara de roupa – usava um vestido branco de saia comprida, um avental verde por cima do vestido e ostentava, na cabeça, uma pequena coroa de pedras brilhantes -, faz uma oração junto com o narrador; a personagem entoava uma espécie de cântico e faz com que o jornalista repita com ela: “Força e fé [...] dai-me força e fé e dai-me luz [...]”. (ABREU, 1990, p. 202).

A que se refere o cântico, a que tipo de crença? E por que Dulce resolve entoá-lo somente depois do vômito do jornalista? O texto também não diz de forma direta, devemos ir além do que está nele para que a compreensão se torne possível. Se prestarmos atenção à forma imperativa do verbo dar (“dai-me” na 2ª pessoa do plural) encontraremos um jogo linguístico entre a forma verbal e a palavra “daime”, nome de uma doutrina mística originária no interior da floresta amazônica e que tem, entre um de seus rituais, o consumo de uma bebida: o chá do Santo Daime. Estrela do Norte, em Goiás, é uma das cidades em que existem comunidades adeptas da seita. No final da década de 1980, ficaram conhecidos alguns relatos de pessoas que teriam se “curado” do HIV após consumirem esse chá. Estabelece-se, desse modo, o diálogo do romance de Abreu com o contexto de época e percebemos a AIDS relacionada, no texto, à representação do mal-estar e do sujeito.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de seu percurso à procura de Dulce Veiga, o narrador parece estar em meio às mesmas incertezas de que quando o enredo do romance se inicia. A perspectiva de soropositivo faz com que o repórter não consiga articular o nome da doença que deixa sinais em seu corpo. Os mesmos sinais estão inscritos na descrição do espaço físico por onde o narrador se desloca e se encontram presentes na maneira com que o protagonista do romance vivencia a experiência do tempo. O encontro com Dulce, ao final da trama, aparentemente não proporciona o tipo de alívio para as inquietações da voz que conduz os elementos que fazem parte da narrativa. Tudo que a cantora de rádio faz é lhe oferecer o chá do Santo Daime e lhe dar de presente um gato chamado Cazuza. Dulce enfatiza a condição de soropositivo desse narrador, mais uma vez funcionando como lembrança de algo a ser esquecido. Logo, não há, de fato, razões para se confiar no futuro.

Percebe-se que a decadência e o mal-estar se encontram representados no romance que esta dissertação procurou analisar. São várias as correntes de crítica literária a se ocupar da obra de Caio Fernando Abreu. Procurou-se demonstrar que sempre houve, em seu trabalho, a preocupação em problematizar o lugar do sujeito em meio a um contexto de opressão, de tristeza e de decadência. Desde os primeiros trabalhos do escritor gaúcho podemos encontrar, em sua prosa, uma representação de sujeito que parece estar sempre deslocado, seja em relação à sua sexualidade, seja em relação ao diálogo entre ficção e contexto sócio-histórico. Nos textos de Caio a dor experimentada pelo sujeito o condena a procurar por soluções que possam atenuar a experiência dolorosa e tal busca se configura, sempre, infrutífera. A tragicidade que marca o sujeito foi determinante na hipótese de leitura do romance *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*. Essa narrativa, como outras produzidas por Caio, dialoga com o momento histórico de sua produção. Vários aspectos da decadência do Brasil são discutidos ali.

Porém, há outro elemento com o qual a obra de Caio dialoga: a epidemia de AIDS no país. Não tivemos a intenção de fazer uma justaposição entre a vida e a obra do escritor, mas o fato de ter sido de orientação

homossexual merece ser considerado, já que, desde que a doença chegou ao Brasil, Abreu percebeu que ela poderia estigmatizar ainda mais uma minoria social marcada pelo preconceito. Além do mais, pela característica de ser transmitida pelo contato com secreções contaminadas pelo vírus HIV, como o sangue e como o esperma, a AIDS seria responsável por uma aniquilação das possibilidades de interação afetiva / sexual. Na concepção do autor, a condição bi / homossexual seria, a partir da doença, alvo de mais repressão por parte da sociedade.

No romance, a AIDS se configurará em meio à experiência dos personagens com a sexualidade e com as drogas, estas recorrentes nesse universo onde os sentidos da decadência dão a tônica. A contraditória relação entre prazer e sofrimento pode nos remeter às reflexões propostas por Sigmund Freud (1930 / 2010, p. 62), em *O mal-estar na cultura*:

O que os próprios seres humanos, através de seu comportamento, revelam ser a finalidade e o propósito de suas vidas? O que exigem da vida, o que nela querem alcançar? É difícil errar a resposta: eles aspiram à felicidade, querem se tornar felizes e assim permanecer. Essa aspiração tem dois lados, uma meta positiva e outra negativa: por um lado, a ausência de dor e desprazer, por outro, a vivência de sensações intensas de prazer.

Esse contraponto entre dor / prazer (e seu desdobramento em outras dicotomias: sucesso / fracasso; saúde / doença; loucura / sanidade; miséria / riqueza) marca a constituição dos personagens, seus dilemas e sua falta de sentido, assim como a relação intensa (e contraditória) com as experiências sexuais e com o uso de drogas, vias pelas quais os personagens têm contato com a AIDS. Aí também podemos marcar o ponto de entrelaçamento / convergência de duas histórias que mesclam sofrimento e prazer: a história do narrador, que enxerga em seu corpo indícios da soropositividade, e a história de Dulce Veiga, descoberta numa sociedade Daimista¹⁷ já sem o *glamour* que

¹⁷ O blog *Hinários*, que trata do tema dos cânticos de louvor entoados nas cerimônias do Santo Daime, comenta que o chá consumido nos rituais esteve ligado ao mito de cura da AIDS: “no final dos anos 80, No Acre, o deputado João Tezza declarava na Assembléia Legislativa que Rio Branco seria invadida por verdadeiras caravanas de aidéticos devido à veiculação no Rio de Janeiro de um boato segundo o qual uma mulher soropositiva teria sido curada na Colônia Cinco Mil (na verdade, uma mulher com diagnóstico soropositivo, vivendo na Colônia, foi

marcou, cerca de 20 anos antes, sua trajetória como cantora de rádio. Outro sentido advindo das histórias desses dois personagens é a questão da transitoriedade do prazer (e seus desdobramentos em efêmeras experiências / sensações de sucesso e de felicidade vividas pelo sujeito). O sentido da decadência resulta também desse limite que se coloca para os dois personagens em relação a experiências pretéritas: um pela doença no corpo e outro pelo fim da trajetória de sucesso. Freud fala dessa relação entre a transitoriedade das sensações que provocam prazer / bem-estar e as restrições impostas ao sujeito a partir do corpo, das relações com o mundo externo e das relações com o outro:

Toda permanência de uma situação anelada pelo princípio do prazer fornece apenas uma tépida sensação de bem-estar; somos feitos de tal modo que apenas podemos gozar intensamente o contraste e somente muito pouco o estado. Dessa forma, nossas possibilidades de felicidade já são limitadas pela nossa constituição. Muito menores são os obstáculos para enfrentar a infelicidade. O sofrimento ameaça de três lados: a partir do próprio corpo que, destinado à ruína e à dissolução, também não pode prescindir da dor e do medo como sinais de alarme; a partir do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças superiores, implacáveis e destrutivas, e, por fim, das relações com os outros seres humanos. O sofrimento que provém desta última fonte talvez seja sentido de modo mais doloroso que qualquer outro; tendemos a considerá-los como um ingrediente de certo modo supérfluo, embora não seja menos fatalmente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes (FREUD, 1930 / 2010, pp. 63-64).

mordida por uma cobra venenosa, e após a cura com soroantiofídico, ao refazer seu exame de HIV encontrou que estava soronegativa, e não foram mais confirmadas "curas milagrosas" como a sua). O sensacionalismo do deputado acreano ficou por isso mesmo, e os aidéticos que porventura buscam ou buscaram tratamento com o Daime, tanto no Acre como em outras partes do Brasil e do mundo, tiveram consciência de que para o infectado a bebida colabora física, psíquica e espiritualmente, mas não é nenhuma panaceia cura-tudo como alguns se apressaram em querer anunciar a princípio". Disponível em <<http://www.hinarios.blogspot.com/2007/10/carlos-augusto-strazzer-em-seu-hinrio.html>>. Acesso em 12 de abril de 2010. A associação a uma questão religiosa como forma de lidar com a dor e o intangível da morte pela razão, pode ser identificado nos relatos de soropositivos que passaram pela experiência do Daime, como o cantor e compositor Cazuzza: "Tenho feito mil experiências. Fui ao Santo Daime e achei interessante. Foi uma experiência fantástica tomar o Daime. Eu já tinha tomado muito ácido, cogumelo, mas era diferente. O Daime é uma coisa religiosa, uma coisa de sentir Deus, sabe? Eu não vou lá todo dia, pois eu não gosto dessa coisa de clube, seita. Mas foi uma ajuda. Eu descobri uma coisa religiosa em mim que é muito importante para minha cabeça." Disponível em <http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt BR&id_type=2&id=33>. Acesso em 02 de novembro de 2010.

Na perspectiva freudiana alguns dos métodos dos quais os seres humanos lançam mão com o intuito de evitar o sofrimento (intoxicação, solidão voluntária, dedicação exclusiva ao trabalho artístico) estão diretamente ligados às dicotomias que elencamos anteriormente. Na narrativa de Abreu, é possível levantar a hipótese de que o contraponto dor / prazer desdobra-se em saúde / doença; miséria / riqueza; loucura / sanidade. Por mais prazerosas que as estratégias para aliviar o sofrimento possam parecer, elas nada mais fazem do que proporcionar uma sensação transitória de bem-estar (FREUD, 1930 / 2010, p. 71). O mal-estar estaria, então, ligado, inevitavelmente à própria condição humana. Considerando essas explanações, a busca por Dulce Veiga, por parte do narrador marcado pela condição de portador do HIV, estabelece um jogo no qual quanto mais se lembra do significante de um suposto bem-estar, no caso, Dulce Veiga, mais o protagonista do romance de Abreu tem de encarar a doença inscrita em seu corpo, na relação com os personagens, e nas marcas espaço-temporais do (s) lugar (es) em que se passa a narrativa. Ou seja, a lembrança de Dulce Veiga relaciona-se à condição de soropositivo que se deseja esquecer e que não pode ser dita. A temática da AIDS se insere na representação de uma sociedade por si só marcada pelo mal-estar e que será representada, na literatura, em seus aspectos mais baixos e sórdidos. O não-dito a respeito da doença por parte do narrador do romance é entendido como uma condição imposta ao sujeito pelo meio social, pois o gesto de assumir-se como bi e/ou homossexual seria imediatamente associado à AIDS. O isolamento do sujeito nesse contexto é degradante e desencadeia uma morte social antes da morte física. A literatura (e seu (s) diálogo (s) com outras formas de representação, como o cinema), então, é instrumento privilegiado de representação de uma sociedade desumana e hipócrita, que marginaliza e, desse modo, intensifica o sofrimento do sujeito, este já marcado pelo signo da dor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Limite branco** (3ª edição). Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. **Inventário do irremediável**. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- _____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977
- _____. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1992.
- _____. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L & PM, 1983.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Pequenas epifanias**. Org. Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL. Ministério da Saúde. **ABC da AIDS**. www.abcdiaids.gov.br. Acesso em 10 de outubro de 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **A doença: uma experiência. Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos. Autobiografias e AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1 -11. Julho-Dezembro 2005. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>>. Acesso em 05 de julho de 2010.
- BOILEAU, Pierre. NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Tradução Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero: romance pré-histórico**. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.

BRASIL. Ministério da Saúde. **ABC da AIDS**. www.abcdaaids.gov.br. Acesso em 10 de outubro de 2010.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CALLADO, Antônio. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

CAZUZA. MIRANDA, Agenor Araújo Neto de. Depoimentos em 1988. Disponível em http://www.cazuza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=33. Acesso em 02 de novembro de 2010.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Tradução Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

CHARLES "LUCKY" LUCIANO. Disponível em <http://crime.about.com/od/gangsters/a/luciano.htm>. Acesso em 30 de outubro de 2010.

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

DENSER, Márcia. A crucificação encarnada dos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. **O essencial da década de 1980**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DE QUINCEY, Thomas. **Do assassinato como uma das Belas Artes**. Tradução Henrique de Araujo Mesquita. Porto Alegre: L & PM, 1985.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. **Um estudo em vermelho**. Tradução Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

DUCROT, Oswald. O referente. In: Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, vol. 12, 1984.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 351-369.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução Renato Zwick. Revisão técnica da tradução Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L & PM, 2010.

FRY, Peter. Introdução. In: MACRAE, Edward. **A construção da igualdade. Identidade sexual e política no Brasil da “Abertura”**. Campinas: Unicamp, 1990.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GALVÃO, Jane. **AIDS no Brasil. A agenda de construção de uma epidemia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito. 70/80. Da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GINZBURG, Jaime. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **Palavra e imagem. Memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

_____. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 11 de setembro de 2010.

GOVERNO FERNANDO COLLOR DE MELLO. Disponível em < <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/governo-fernando-collor-de-mello/fernando-collor-de-mello-1.php>>. Acesso em 21 de outubro de 2010.

HAMMETT, Dashiel. **O falcão maltês**. Tradução Candida Villalva. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes e primitivos: estudos sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Tradução Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

_____. **Bandidos**. (4ª edição) Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

_____. (Org.) **26 poetas hoje** (6ª edição). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução José Maria Machado. São Paulo: Hermus, 1976.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime. História social do romance policial**. Tradução Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MORAES, Vinicius de. **Songbook de Vinicius de Moraes**. Lumiar Discos, 1993. 3 CDS (ca. 110 min.) Remasterizado em digital.

MORICONI, ITALO. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PARKER, Richard. Sexo entre homens: consciência da AIDS e comportamento entre os homens homossexuais no Brasil. In: PARKER *et al.* (Org.). **A AIDS no Brasil**. Rio de Janeiro: Abia, IMS-UERJ. Reluma Dumará, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra. Aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Novos rumos**. Ano 16, n: 35, p. 54 – 64, 2001. Disponível em http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0135/NOR0135_07.PDF>. Acesso em 03 de novembro de 2010.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**. Tradução Aldo Dells Nina. São Paulo: Saraiva, 2006.

_____. O corvo. In: **Ficção completa, poesias e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1965.

_____. Gênese de um poema. In: **Ficção completa, poesias e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1965.

POLLAK, Michael. **Os homossexuais e a AIDS. Sociologia de uma epidemia**. Tradução Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PORTO, Ana Paula Teixeira. PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. **Revista Letras**, n. 62. p. 61-77. Curitiba, UFPR, Jan-Abr, 2004.

REBELO, Marques. **A estrela sobe**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos**. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1961.

RUDOLF, Mário. **De agosto a agosto com muito gosto**. São Paulo: Noovha América, 1990.

SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira** (3ª edição). São Paulo: Hucitec, 1996.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Saúde. Programa Estadual de DST/AIDS. **Bandeiras Positivas**. Ano I. Ed. 1, nov. 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura do trauma. Cult, nº 23, jun., 1999.

_____. Apresentação da questão. A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 45-58.

_____. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 371-385.

_____. Anistia e (in) justiça no Brasil: o dever da justiça e a impunidade. (2006). **Literatura e autoritarismo**. N. 09, Jan-Jun, 2007. Disponível em http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php. Acesso em 12 de julho de 2010.

SHILTS, Randy. **O prazer com risco de vida**. Tradução Salvyano Cavalcanti de Paiva. Rio de Janeiro: Record, 1990.

SILVA, Divino Rodrigues da. As pequenas produtoras independentes de Hollywood. In: **Jornal do cinema**, ano 1, n. 3, maio/julho, 2009. Disponível em < <http://www.cineclubecauiim.org/jornal/NUMERO%203/pequenas%20produtoras.html> > Acesso em 29 de outubro de 2010.

SOARES, Ellen. Maysa: espírito indomável. Disponível em < <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/14/textos/301/> >. Acesso em 05 de outubro de 2010.

SONTAG, SUSAN. **AIDS e suas metáforas**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TRINDADE, Vivaldo Lima. Onde andaré Dulce Veiga?, um pastiche noir. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, ano II, v. 3, p. 1-15, março, 2006. Disponível

em < http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf>. Acesso em 08 de outubro de 2010.

WANNER, Jaime. Carlos Augusto Strazzer em seu hinário. Rio de Janeiro, Out. 2007. Disponível em < <http://www.hinarios.blogspot.com/2007/10/carlos-augusto-strazzer-em-seu-hinrio.html> > Acesso em 12 de abril de 2010.