

Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas

Anselmo Peres Alós¹  0000-0003-2062-2096

¹Universidade Federal de Santa Maria, Departamento de Letras Vernáculas, Santa Maria, RS, Brasil. 97105-900 - dlvc@l@gmail.com/ppgletas@gmail.com



Resumo: A constante presença do corpo nas narrativas de aids (e a conseqüente problematização do seu status ontológico) é apenas uma recorrência temática, ou estaria ligada a processos metafóricos e alegóricos que apontam para uma discussão para além da corporeidade humana? Mais do que isso, constantes em todas as narrativas de aids são a urdidura que confronta, simultaneamente, uma micropolítica do desejo, relacionada ao exercício ascético com a construção do si mesmo através da dicção literária (não raro extrapolando os limites entre ficção e biografia), e uma preocupação com os compromissos do discurso literário com a vida política e social de seus respectivos países de origem.

Palavras-chave: narrativas de aids; metáfora/alegoria; corpos infectados.

Infected Body/Infected Corpus: AIDS, Narrative and Opportunistic Metaphors

Abstract: Is the constant presence of the body in the AIDS's narratives (and the consequent problematization of its ontological status) just a recurrent theme or it would be connected to metaphorical and allegorical processes that aim to discuss what goes beyond the human body? Simultaneously, such plot we can find in AIDS narratives confronts a micropolitics of the desire, related to the ascetic exercise with the construction of the self through literary diction (it is not rare to notice such diction going beyond the limits between fiction and biography) and the preoccupation with the literary discourse commitments in reference to the social and political life of their respective countries.

Keywords: AIDS Narratives; Metaphor/Alegory; Infected Bodies.

A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa.

Todas as pessoas vivas têm uma dupla cidadania, uma no reino da saúde, e outra no reino da doença.
(Susan Sontag, *A doença como metáfora*, 1984, p. 4)

Uma das grandes conseqüências do advento da pandemia de HIV/aids sobre a comunidade gay, em escala transnacional, ao longo das últimas décadas do século XX, foi a geração de uma curiosa cultura caracterizada pela absoluta necessidade de uma *honestidade cruel*. Nos primeiros tempos da avassaladora crise de aids no mundo, quando ainda não se conhecia exatamente quais eram suas causas e seus meios de transmissão, e ainda se falava de "grupos de risco" ao invés de "práticas de risco", a equação *aids* = *morte* configurava-se como inevitável. Olhava-se com suspeita para todos os sujeitos classificáveis como pertencentes aos "grupos de risco": homossexuais (especialmente os homens homossexuais), hemofílicos, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo (independentemente de suas identidades de gênero). Tanto na mídia impressa quanto na mídia televisiva houve a profusão de uma necessidade de se colocar a aids nas pautas de discussão pública, o que foi caracterizado por Marcelo Secron BESSA (1997) como uma *epidemia discursiva*. Colocar a aids na ordem do discurso foi, em certa medida, uma das estratégias para se atribuir sentido ao *nonsense*, ao desespero e ao pânico oriundos dos primeiros tempos da pandemia (e, no caso dos Estados Unidos, mais especificamente,

do completo descaso do poder público frente a essa crise de saúde pública ao longo da década de 1980, particularmente no período do governo de Ronald Reagan).

Embora o cerne da discussão que se pretende abarcar ao longo desse ensaio seja a narrativa literária – e, em menor medida, a narrativa fílmica, talvez seja mister iniciar a discussão com um artefato fotográfico. Se é verdade que uma imagem vale mais do que mil palavras, tal como prega o adágio popular, uma famosa foto utilizada com fins publicitários no início da década de 1990 pode ser de extrema valia para dar o tom dos primeiros tempos do advento da aids, bem como o seu impacto no campo das artes *lato sensu*. Tomem-se, a título de exemplo, duas versões diferentes para uma mesma imagem, espécie de *Pietà* relida à luz do terror dos primeiros tempos da aids, nas quais o corpo do Cristo desfalecido é substituído pelo corpo de um homem homossexual vitimado pelas complicações em decorrência da infecção por HIV/aids.¹

Essa foto² não raro é atribuída (de maneira errônea) a Oliviero Toscani, responsável pelo departamento publicitário da famosa grife italiana de roupas. A imagem retrata uma cena verídica, na qual David Kirby, um norte-americano infectado pelo vírus HIV, já em fase terminal, encontra-se acamado e rodeado pela família. A foto foi tirada por Therese Frare, amiga de Kirby e, àquela época (em 1992), estudante de pós-graduação em fotografia, nas dependências do Ohio State University Hospital. No início da década de 1980, quase nada se sabia sobre o *modus operandi* do vírus e, uma vez alcançada a fase terminal da doença, os pacientes eram trasladados para casa, para morrerem junto da família. A fotografia de Frare, embora produzida em um momento posterior, em que já se havia feito certo progresso científico com relação ao funcionamento da síndrome, reveste-se das tintas apocalípticas do momento de descoberta dos primeiros casos clínicos da infecção, que ainda se fazia presente no imaginário popular. A foto foi publicada na hoje extinta revista *Life*, em 1990 (edição de novembro), mas somente alcançou notoriedade dois anos depois, quando utilizada na polêmica campanha publicitária da Benetton. Na época, importantes revistas do cenário da moda como *Elle*, *Vogue* e *Marie Claire* não apenas se negaram a publicar o anúncio, como ainda mobilizaram campanhas de boicote à grife italiana. Cabe destacar que a foto foi tirada com o consentimento tanto de David Kirby quanto de seus familiares, e que a veiculação da foto na campanha publicitária em 1992 foi autorizada pela família, que viu no interesse da Benetton pela imagem uma possibilidade única – àquela época – de dar visibilidade à crise de aids. David Kirby foi um importante ativista pelos direitos dos soropositivos, desde a primeira metade da década de 1980, em um tempo em que sequer se considerava a questão do HIV/aids como uma pauta digna de discussão no campo da saúde pública (em especial no contexto dos Estados Unidos). E se, por um lado, pode ser levantada a discussão do quanto uma imagem polêmica foi colocada a serviço do *marketing* internacional para estimular o consumo de roupas da famosa confecção italiana, não se pode esquecer que em muitos países mais conservadores, como o Paraguai, o polêmico anúncio da Benetton veiculando a releitura soropositiva da *Pietà* de Michelangelo Buonarroti³ foi o primeiro discurso (ainda que não verbal) a abordar a questão do HIV/aids na cena pública.

Ao longo do tempo, diferentes gerações de críticos vêm associando à leitura da *Pietà* as referências a um discurso 'silencioso' (*i. e., não verbal*) carregado de dor, principalmente dos entes queridos (a Virgem Maria com Jesus Cristo morto, em seus braços), que em volta nada podem fazer, a não ser sofrer. Na releitura da *Pietà* feita pela fotógrafa, a imagem do sofrimento traz à tona a evidência do quanto a síndrome era percebida como uma sentença de morte (a magreza do enfermo soropositivo, nesse sentido, é lida como o símbolo máximo das consequências letais inevitáveis da doença. Assim, nessa representação da doença, não há espaço para a vida, para o sujeito que vive com a saúde e a doença. Há um desmembramento, como se o sujeito acometido pela aids fosse a personificação do que existe de mais sofrido (e que esse sofrimento fosse da responsabilidade do próprio sujeito infectado).

Desde o seu surgimento, no início dos anos 1980, inicialmente como epidemia, até o momento em que passa a ser descrita como pandemia global, o advento da aids produziu como efeito cultural uma grande familiaridade com a *morte* e com a *precariedade da vida*. Nas coletividades gays urbanas do Ocidente, isso gerou a demanda de uma nova noção de *comunidade*, em especial nos contextos de populações que se identificavam com práticas sexuais

¹ David Kirby, 1990. Fotografia de Therese Frare, utilizada como anúncio publicitário na campanha da United Colors of Benetton em 1992. Originalmente publicada em preto e branco, colorida posteriormente para a confecção do anúncio publicitário, a foto recebeu o prêmio *World Press Photo*, em 1991 (motivo pelo qual, não raro, a datação da foto é erroneamente informada como sendo de 1991, e não de 1990). Disponível em <https://contextoibg.wordpress.com/tag/benetton/>. Acesso em 19/05/2017.

² David Kirby, 1990. Foto original de Therese Frare, publicada na extinta revista *Life*, em novembro de 1990. A aplicação de cor ocorreu posteriormente, a partir de uma escolha da equipe publicitária de Oliviero Toscani, que se decidiu pelo uso de cor para aumentar a carga de dramaticidade da imagem no contexto publicitário. Disponível em <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1991/others/therese-frare>. Acesso em 20/05/2017.

³ Michelangelo Buonarroti, *La Pietà* (1497-1499). Escultura em mármore. Dimensões aproximadas: 144 cm X 195 cm X 69 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano. Imagem disponível em http://www.wikiwand.com/it/Piet%C3%A0_vaticana. Acesso em 23/05/2017.

não hegemônicas e não heterossexuais. Se é verdade que as relações eróticas e afetivas entre pessoas do mesmo sexo estiveram associadas, ao longo dos séculos XX e XXI, com narrativas de morte e autodestruição, como pode ser facilmente observado em romances como *O retrato de Dorian Gray* (publicado primeiramente em 1890), de Oscar WILDE (2006), *Bom-Crioulo* (cuja primeira edição é de 1895), de Adolfo CAMINHA (1999), *Morte em Veneza* (com a primeira publicação datada de 1912), de Thomas MANN (1979), ou *Giovanni's Room* (publicado primeiramente em 1956), de James BALDWIN (1974), essa tradicional aproximação entre morte e identidade homossexual (e, particularmente, entre morte e homossexualidade masculina) ficou ainda mais cristalizada no imaginário ocidental com os primeiros tempos da pandemia de HIV/aids, e com o equivocado rótulo que a infecção por HIV recebeu nos primeiros tempos da epidemia, ainda em inícios da década de 1980: o de “câncer gay”.

Se é verdade que ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980 começa a se consolidar uma certa tradição literária – escrita por homens e mulheres – que tematiza o amor entre iguais, tradição consagrada pelo termo *gay and lesbian fiction* em países de língua inglesa tais como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e Austrália, é lícito afirmar que, a partir de fins da década de 1990, começa a se consolidar uma nova tradição, espécie de desdobramento da *gay and lesbian fiction*, que pode ser chamada de “literatura de aids”, “narrativa(s) de aids” ou, ainda, “ficção/ficções da aids”, na esteira das discussões propostas por Monica B. PEARL e publicadas em 2013, em seu livro *AIDS⁴ literature and gay identity*.⁵

Marcelo Secron Bessa, já em 1997, chamava a atenção para o fato de que a aids, mais do que uma *epidemia biológica*, configurou-se como uma *epidemia discursiva* (ver também BESSA, 2002). É necessário que a doença seja nomeada, significada, descrita e *narrativizada*, para que se torne inteligível e, finalmente, possa ser combatida. A crise provocada pelo advento da aids gerou a necessidade de uma intensa discursivização do fenômeno: frente à falta de sentido de uma doença recém-descoberta e ainda no caminho de ser descrita pela literatura médica especializada, a mídia, os meios de comunicação, a imprensa e os jornais sensacionalistas deram a primeira resposta, isto é, uma primeira *instância de significação* à doença. É nesse momento que emergem alguns dos mitos mais perniciosos em torno da pandemia: o do “câncer gay”, o dos “grupos de risco” e o das “teorias conspiratórias da criação de um vírus mortal” (criação atribuída às forças militares estadunidenses).⁶ Lembrando uma vez mais das palavras de Susan SONTAG (1984) em seu memorável ensaio sobre o câncer entendido em termos metafóricos, “qualquer doença encarada como um mistério e temida de modo muito agudo será tida como moralmente, se não literalmente, *contagiosa*” (p. 5 [grifo meu]).

Essa percepção é muito significativa para se compreender as abordagens romanescas da pandemia. Um dos primeiros romances sobre a questão, um romance popular de valor questionável, mas que tem o mérito de ser uma das primeiras obras a tratar da temática no Brasil, é *Socorro! Estou morrendo de AIDS*, de Adelaide CARRARO, publicado em 1987. O título é digno de nota, embora o lugar que Adelaide Carraro ocupa no sistema literário brasileiro ainda esteja por ser avaliado, uma vez que a autora se consagrou mais pela abordagem de temas polêmicos em romances consumidos em escala massiva do que pelo seu domínio da técnica narrativa (Cf. Pedro de Castro Amaral VIEIRA, 2010). No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando ABREU (publicado em 1990), a pandemia está presente, mas cerceada de silêncios. A sigla “AIDS” aparece explicitamente apenas uma única vez, à página 169, ainda que seja uma sombra constante a acompanhar o narrador-protagonista ao longo de todo o enredo. Todavia, uma das passagens que parece ser modelar com relação ao impacto da sensação de pânico sobre a comunidade homossexual aparece na narrativa brasileira, de maneira explícita, no romance *Risco de vida*, de Alberto GUZIK, publicado em 1995:

A história do Brasil é absurda. Parece uma farsa.

[...]

Agora tenho de conviver com um pavor, um pavor que me aperta a boca do estômago. A doença está aqui. Não é mais coisa de americano. As pessoas tão morrendo disso aqui, ao meu lado.

⁴ Ao longo desse trabalho, utilizo o termo *aids* (como substantivo comum, em língua portuguesa, em minúsculas) e não *AIDS* (a sigla em inglês, em maiúsculas) que deu origem ao termo utilizado em português para descrever a síndrome. Todavia, em citações de títulos de obras, quando o termo aparecer grafado como sigla, manterei as maiúsculas, em respeito à fonte original. Agradeço gentilmente a(o)s pareceristas desse artigo, que em suas leituras chamaram minha atenção para essa questão.

⁵ A autora utiliza, em seu livro, de maneira intercalada (e como sinônimas), as expressões “*AIDS fiction*” e “*AIDS literature*”.

⁶ Após os primeiros experimentos bem-sucedidos com drogas combinadas – o chamado “coquetel antirretroviral” –, essa relação termo a termo que associava a infecção pelo vírus HIV à morte inevitável começa a perder força e deixa de ser automática. Isso, entretanto, só começa a acontecer em meados de 1995/1996. Um dos primeiros autores a tratar literariamente desse *turning point* na América Latina é o argentino Pablo Pérez, em seu romance *Um año sin amor: diario del SIDA* (1998). A temática volta a ser tratada em seu segundo romance, *El mendigo chupa-pijas* (2005).

Não queria saber. Nunca quis.

Agora estou lendo tudo o que me cai nas mãos sobre o assunto. Tenho de conversar com Cláudio. A vida de sauna acabou. Não sei como ele vai reagir. Mas eu não quero mais promiscuidade. Pode ser que agora mesmo já seja tarde.

Tem horas que acho que eu e Cláudio precisaríamos ir ao médico e fazer o tal teste (p. 296).

De acordo com Monica Pearl (2013), a explosão editorial da ficção gay e lésbica nos Estados Unidos coincide justamente com o início da crise de saúde pública deflagrada pelo início da pandemia de aids. No cinema e na televisão, as primeiras representações ficcionais surgem a partir da segunda metade dos anos 1980 e a primeira metade de 1990, como no filme *made for television* estadunidense intitulado *Welcome home, Bobby* (1986, produzido pela CBS), ou *Long term companionship* (1989). No teatro, talvez a mais célebre retratação dos primeiros tempos da crise de AIDS seja a peça teatral *Angels in America* (1991-1992), de Tony Kushner (posteriormente adaptada para a televisão, em 2003, pela HBO).⁷ Nesse sentido, paradoxalmente, o ápice de uma literatura que pode ser descrita/entendida como *gay e/ou lésbica* se confunde com os primeiros momentos daquilo que mais adiante será qualificado por Pearl (2013) como “*a canon of AIDS literature*”⁸ [um cânone da literatura de aids] (p. 4). Paralelamente, talvez não seja exagero considerar movimentos análogos na fotografia ou no cinema, no sentido de constituição de uma tradição de “fotografia de aids” ou de um “cinema de aids”, discussão que merece ser aprofundada, embora não seja desenvolvida com a devida envergadura nesse momento.⁹

Não é de hoje a discussão sobre o papel fundamental que a literatura – e, particularmente, a narrativa romanesca – toma na constituição simbólica das coletividades humanas. Benedict ANDERSON (2008), em *Comunidades imaginadas*, já alertava para o papel de destaque tomado pela literatura na constituição dos Estados Nacionais europeus ao longo do século XVIII. Doris SOMMER (2004), por sua vez, em seu *Ficções de fundação*, discute o papel fundamental que os romances nacionalistas tiveram em diferentes nações latino-americanas, na instauração de um projeto hegemônico de nacionalidade que, de maneira latente, também prescrevia uma poética e uma política sexual de maneira programática. De acordo com Pearl (2013), “*gay literature reflected back gay culture to a gay reading public, often made up of individuals for whom gay fiction was the only aspect of community they experienced, especially while growing up*”¹⁰ (p. 7).

É nesse sentido que um dos *scripts* narrativos mais comuns nos primeiros tempos do fenômeno editorial da literatura gay e lésbica foi o das histórias de *coming out*. Nessas histórias, o enredo é constituído pelo trajeto de uma personagem em sua jornada de autodescoberta da própria sexualidade, que após uma série de peripécias termina por se reconhecer como homossexual e por assumir-se frente à família, aos amigos e à comunidade à que pertence. As narrativas de *coming out* foram fundamentais no fortalecimento da ideia de uma *comunidade imaginada homossexual*. Essas narrativas têm um papel extremamente importante no fortalecimento de uma cultura compartilhada, de uma história coletiva e de um senso de coletividade. De acordo com Ken PLUMMER (1995), “*gay persons create a gay culture cluttered with stories of gay life, gay history and gay politics, so that very culture helps define a reality that makes up personhood tighter and ever more plausible. And this in turn strengthens the culture and the politics*”¹¹ (p. 87).

As narrativas de *coming out*, as mais frequentes e populares na ficção gay antes do advento da aids, são simultaneamente narrativas de *perdas* e de *libertação*. Há quatro eixos recorrentes nesse tipo de narrativa: a) a perda da identidade (heterossexual); b) o início de uma jornada de percalços (que, via de regra, está estruturada com elementos de *Bildungsroman*); c) o tratamento da *perda*, da *tristeza* e da *melancolia* como elementos temáticos fundamentais e d) a descoberta de uma nova identidade. Para que se possa compreender a reincidência da *melancolia* e do *luto*

⁷ Discuto, ao longo desse trabalho, artefatos culturais de distintas décadas (1980; 1990 e 2000). Pode parecer que eu não esteja atentando ao fato de cada uma dessas décadas haver tido suas próprias idiossincrasias históricas com relação aos processos de *narrativização* da aids, ou mesmo com os diferentes graus de estigma que eram associados à infecção pelo vírus HIV nessas diferentes décadas. Chamo a atenção, entretanto, que todos os artefatos culturais que menciono ao longo dessa discussão reportam, em seus *universos ficcionais*, à década de 1980 e ao momento mais crítico da “aparição” da aids como fenômeno social a ser significado. Nos raros casos em que o universo ficcional criado pelo artefato cultural em questão não se reportar a esse período histórico, chamarei a atenção para o fato em minha discussão.

⁸ Todas as traduções de língua estrangeira, salvo indicação contrária, são de responsabilidade minha.

⁹ Uma pertinente discussão nesse sentido, abordando a questão da aids na fotografia, pode ser conferida em *Tanatografias da AIDS nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*, dissertação de mestrado defendida no PPG-Artes da UFRGS por Ricardo Henrique Ayres Alves, em 2015 (Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>. Acesso em 23/05/2017).

¹⁰ A literatura gay reflete a cultura gay para um público leitor gay, público esse muitas vezes constituído por indivíduos para os quais a ficção gay é o único aspecto da comunidade por eles experienciado, especialmente ao longo do seu processo de amadurecimento.

¹¹ Na medida em que pessoas gays criam uma cultura gay que embaralha enredos de vidas gays, a história gay e a política gay, a própria cultura auxilia a definir uma realidade que torna a personalidade [gay] mais espessa, e mesmo mais plausível. E isso, por sua vez, fortalece tanto a cultura quanto a política.

nas narrativas de *coming out*, e a maneira como as narrativas de aids apropriam-se desses elementos temáticos e estruturantes, é importante retomar as associações entre *morte*, *doença* e *homossexualidade* na ficção gay tratada como canônica pela tradição crítica, pela tradição historiográfica, e pela comunidade leitora de gays e lésbicas.¹²

Na esteira das histórias de *coming out*, estruturadas com elementos advindos do *Buildungsroman*, emerge uma série de narrativas que problematizam a questão da constituição de uma identidade soropositiva como espécie de “segunda saída do armário”. *O segundo armário*, título da narrativa de cunho autobiográfico de Gabriel de Souza ABREU (2016), segue esse caminho. No mesmo sentido, Luís CAPUCHO (1999) escreve *Cinema Orly*, narrativa de acento bastante confessional. *Depois daquela viagem*, de Valéria POLIZZI (1997), traz uma dessas narrativas de fundo autobiográfico, na voz de uma mulher heterossexual. Essas três obras possuem alguns traços em comum: elas assumem um tom de *urgência de narrar*, elas são marcadas por estratégias narrativas extremamente convencionais, tais como a utilização de uma voz narrativa autodiegética na construção do discurso (auto)biográfico e a tentativa de estabelecimento de uma relação termo a termo entre o *mundo factual*, o *mundo como objeto representado* e a *linguagem narrativa* articulada pelo sujeito que escreve. Ao contrário das narrativas de aids que retratam a década de 1980, esses três artefatos culturais relatam enredos ficcionais que se passam já ao longo das décadas de 1990 ou dos anos 2000, momentos históricos nos quais tanto a *síndrome* quanto o *vírus* a ela associado já estão recobertos por algumas camadas semânticas, muito em função das metáforas e alegorias criadas ao longo da década de 1980 para significar culturalmente a aparição de um quadro clínico (ou, ainda, de uma *sintomatologia*) até então sem antecedentes. Entretanto, talvez a ideia de que a função do discurso literário seja a de retratar a vida, colocada em ação por esses textos, seja o traço mais agudo dessas estratégias; eles buscam, através do potencial do discurso narrativo, colocar ordem ao caos e ao não sentido dos acontecimentos. Em termos de elementos estruturadores do enredo, invariavelmente é a descoberta da condição de soropositividade que “aciona” o desenrolar dos fatos, seja como o elemento inicial da cadeia de acontecimentos, seja como o ápice, a partir do qual se encaminha o desenrolar da narrativa.

A *narrativização* e a *discursivização* da aids são procedimentos epistemológicos de extrema importância política e existencial, uma vez que funcionam como o meio através do qual é possível dar ordem ao caos, dar sentido ao sem sentido da doença, da pandemia e do convívio com o vírus. Ao contrário da ficção gay e lésbica pré-aids, que se assenta em modalidades realistas de representação, deixando em aberto lacunas acerca da realidade e da experiência vivida que *ainda não podem fazer sentido*. De acordo com Monica Pearl (2013), “there is a compulsion to speak and put everything on the page”¹³ (p. 29).

Há algo irônico e perversamente universal que perpassa as narrativas de aids: trata-se de um conjunto de textos que toma como mote o *amor* e a *morte*, *Eros* e *Thanatos*, talvez os dois maiores e mais presentes temas trabalhados ao longo da história da ficção do mundo ocidental. Ao mesmo tempo em que as narrativas de aids dão continuidade a uma longa tradição ficcional do mundo ocidental, essa ficção é continuamente taxada por grande parte da crítica – tanto a acadêmica quanto a extra-acadêmica – de *particularista*, uma vez que se detém em *uma* doença e em *uma* dada identidade coletiva. É na morte e na perda que se torna possível *universalizar* a experiência da aids: é apenas através da *morte* e (da perda) do *amor* que se torna inteligível a experiência da pandemia, da infecção pelo vírus HIV e da soropositividade.

Outra preocupação constante na ficção de aids é a questão dos bens e das posses, bem como uma tendência à realização de listas de atributos. Isso assinala um constante esforço no sentido de exercer controle sobre aquilo que o sujeito possui. Nessa esteira, tal como afirma uma vez mais Monica Pearl (2013), “the control over objects is analogous to the control that narrative offers over life’s disruptions”¹⁴ (p. 41). As listas e os inventários, por um lado, sugerem aquilo que resta após o sem sentido da morte; por outro, evocam a questão das heranças dos falecidos em decorrência da infecção pelo HIV/aids. A herança e a impossibilidade dos amantes e companheiros de recebê-la por ocasião da morte de um homem gay apontam para uma preocupação com a recusa do Estado em reconhecer as parcerias entre pessoas do mesmo sexo. Mais além, pode-se notar uma compulsão pelo ato de nomear e de listar a tudo e a todos. Essa estratégia retórica deve ser entendida em termos de um *exercício de catalogação*, daquilo que está ameaçado ou que foi perdido, e também em termos de uma tentativa de recuperação de um tempo agora perdido, anterior ao advento da pandemia.

¹² Os vínculos entre a *peste*, a *crítica social* e os *juízos morais* possuem uma longa tradição na história da literatura ocidental. Isso já se faz presente no *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (escrito entre 1313 e 1335): a peste leva um grupo de jovens a se afastar do espaço civilizatório e dos agrupamentos humanos em decadência (marcado metonimicamente pelo advento da peste e da calamidade) para se isolar na natureza, em um *locus amoenus*, para compartilhar narrativas licenciosas e picantes que funcionam como crítica dos costumes da sociedade a que esses jovens pertencem (BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1981 (dois volumes)).

¹³ Há uma compulsão por falar e por colocar tudo sobre a página.

¹⁴ O controle sobre os objetos é análogo ao controle que a narrativa possui sobre as disjunções da vida.

Essa questão pode ser observada em uma passagem de *Risco de vida*, romance de Alberto Guzik. O longo romance (496 páginas, no total) conta a história de dois companheiros de longa data: Thomas (jornalista e crítico de teatro) e Cláudio (bailarino e coreógrafo). A história passa-se ao longo da década de 1980, e termina com a descoberta de que Cláudio está infectado pelo HIV (Thomas, ao contrário, termina o romance em condição sorológica negativa). No trecho a seguir, em uma longa conversa entre os dois personagens, Cláudio começa a aceitar a morte inevitável e começa a “limpar as gavetas”, deixando tudo organizado para a ocasião de sua morte:

Thomas não quis estragar aquele momento com a revelação de sua miserável humanidade. Talvez, no fundo, desse no mesmo. Porque resultava em sua adesão involuntária, mas irreduzível, a Cláudio. Enunciou a verdade à sua maneira:

- Te amo, não podia fazer outra coisa, não tive escolha.
- O que eu queria dizer é que. Bem, depois que eu. *Enfim, quando eu for embora, tudo, meu som, os discos, o carro, as roupas, os livros, é seu. Faz o que bem entender. Já avisei Flora. Ela vai cuidar de não deixar ninguém avançar. A vida inteira, quem pagou as contas foi você. Mas essas coisas dou pra [sic] você.*
- Tudo bem – sussurrou Thomas.
- Vem deitar aqui na rede (GUZIK, 1995, p. 463 [grifo meu]).

Para além da importância desse exercício de textualização das vivências soropositivas, no sentido de constituir *comunidades imaginárias* (no mesmo sentido atribuído ao termo por Benedict Anderson), esse conjunto de narrativas produz impacto considerável nas formas literárias mobilizadas por esses escritores. Monica Pearl (2013) salienta isso ao analisar as formas literárias das quais tais textos se servem, e diferencia duas grandes correntes, por ela chamadas de *gay AIDS fiction* (narrativas gays da aids) e *queer gay fiction* (narrativas *queer* da aids). Enquanto o primeiro conjunto de narrativas alinha-se a uma concepção mais realista e literariamente mais *convencional* de narrativa ficcional, a segunda caracteriza-se pelo hibridismo de formas e pela problematização da oposição binária do fato *versus* a ficção: “in contrast to the realist and conventional nature of the gay AIDS fiction, the queer AIDS literature is so termed because of the post modern hybridity of the texts and their close involvement in the discourse of sexual identity”¹⁵ (PEARL, 2013, p. 20).

Importa aqui diferenciar as *políticas identitárias* subsumidas pelo movimento LGBT+ e por expressões como *gay* e *lésbica*, por um lado, das *políticas pós-identitárias*, que reclamam o uso do termo *queer*, originário de um movimento mais radical, no contexto dos países anglófonos, caracterizado pela contestação da heteronormatividade e pela oposição à resistência assimilacionista. De acordo com Guacira Lopes LOURO (2001),

[...] *queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (p. 546).

A narrativa (ou, melhor ainda, o processo de narrativização) não deve ser vista apenas como uma modalidade textual ou um procedimento literário entre outros. A narrativa deve ser pensada também em termos cognitivos e epistêmicos, uma vez que se configura como uma modalidade de *produção de conhecimento sobre o mundo*. A construção de uma narrativa, literária ou não, torna a experiência vivida reconhecível e, por extensão, passível de *compartilhamento*. Finalmente, como já postulado pelos narratólogos hoje considerados clássicos, tais como Seymour CHATMAN (1978), Gérard GENETTE (1995) e Mieke BAL (2002; 2006 e 2009), o trabalho narrativo ordena de modo causal uma série de acontecimentos cronologicamente anteriores ao tempo da enunciação e ao trabalho de formulação/construção da narrativa. Assim, as narrativas de aids permitem que se experimente a busca pela ordenação, pelo sentido, e por alguma lógica frente à caótica experiência dos acontecimentos ligados à pandemia, ao mesmo tempo em que tentam atribuir sentido ao *nonsense* da pandemia lida como acontecimento. Para Pearl (2013), “building a narrative makes the experience recognizable, able to be shared, therefore,

¹⁵ Em contraste à natureza realista e convencional da ficção de aids gay, a literatura de AIDS *queer* é assim denominada por causa do hibridismo pós-moderno de seus textos e seu forte envolvimento com o discurso – de contestação – da identidade sexual.

and comfortingly ordered. It is in this way that identification is possible, by making a story that has some universality, a recognizable narrative"¹⁶ (p. 25).

Em outras palavras, há um comprometimento fundamental nessas narrativas de aids: o de generalizar e de universalizar (na medida do possível) as experiências particulares que envolvem o universo das pessoas que vivem infectadas com o HIV (ou das que convivem com pessoas infectadas), de maneira a tornar estas experiências devidamente *compartilháveis* a partir de seu tratamento textual no interior de formas consagradas como discurso literário. Se é verdade que a homossexualidade não raro é associada à morte, à culpa, à doença e ao vício ao longo da história da arte da literatura ocidental dos séculos XIX e XX, também é verdade que poucos críticos recordam que, antes da aids, a doença do *anátoma* e da *culpa* foi o câncer, e que ele, em nenhum momento, foi associado a práticas sexuais ou sexualidades periféricas e não hegemônicas, embora não raro o câncer fosse associado a certos tipos de personalidade, tais como a *depressiva*, a *melancólica* ou a *nervosa*. De acordo com Susan Sontag (1984), autora de *A doença como metáfora* (um dos mais instigantes ensaios sobre as metáforas associadas ao câncer):

De acordo com a mitologia do câncer, geralmente é uma firme repressão de sentimentos que causa a doença. Sob a forma mais antiga e mais otimista dessa fantasia, os sentimentos reprimidos eram de ordem sexual. Agora, fazendo um notável desvio, a repressão de sentimentos violentos é vista agora como causa do câncer (p. 16).

Antes do advento da aids, todas as infecções sexualmente transmissíveis (ISTs)¹⁷ pareciam facilmente administráveis com o uso de antibióticos. ISTs virais (tais como o condiloma acuminado, o herpes e as hepatites) estavam muito longe de serem consideradas mortais. É inegável o impacto que a pandemia de HIV/aids teve na associação da sexualidade homossexual (em especial da masculina) à morte e à doença. Mas, provavelmente, o impacto maior se deu com relação às maneiras que os próprios homens gays se relacionam com a sua identidade sexual e com as suas práticas sexuais. O advento da aids alterou profundamente o que é e o que se espera (em termos de práticas sexuais) de um homem gay. Determinados *slogans*, práticas e atitudes outrora louvados em função de sua elevada voltagem política, tais como o livre uso do corpo, o exercício dos prazeres e o rechaço à monogamia (encarada como o baluarte da política e da moralidade sexual heteronormativa) passaram a ser taxados como *comportamentos de risco*, abandonados e rejeitados pelas próprias comunidades gays. A liberdade sexual, a poligamia e a experimentação de estados alterados de consciência através do uso de drogas recreativas passam a ser consideradas não mais como posturas anárquicas de liberdade política ou de vanguarda sexual, mas como atitudes irresponsáveis, autodestrutivas, quando não *suicidas*. Já cantava Cazuzza (1988), na canção que empresta seu título ao álbum *Ideologia*:

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequenta agora as festas do Grand Monde

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
Eu vou pagar a conta do analista

¹⁶ A construção de uma narrativa torna a experiência reconhecível, passível de ser compartilhada, e, logo, de ser confortavelmente ordenada. Nesse sentido, a identificação é tornada possível pela construção de um enredo que tem certa universalidade, dada por uma narrativa reconhecível.

¹⁷ Uso, ao longo deste trabalho, a expressão *infecções sexualmente transmissíveis*, ao invés de *doenças sexualmente transmissíveis* e, conseqüentemente, a sigla *IST* ao invés de *DST*. Justifico essa escolha seguindo a tendência da literatura médica no campo da infectologia, que tem utilizado, sempre que possível, o termo *infecção* ao invés do termo *doença*, no sentido de evitar um enclausuramento ontológico do quadro clínico em questão. Agradeço, uma vez mais, a(o)s pareceristas, que chamaram minha atenção para essa questão, por ocasião da leitura de uma primeira versão deste trabalho.

Pra nunca mais ter que saber quem eu sou
 Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
 Agora assiste a tudo em cima do muro.

Tal como Cazuzu, no cenário musical, Herbert DANIEL (1987; 1982; 1994) é um dos escritores brasileiros mais significativos (ainda que muito pouco reconhecido pela crítica literária), no sentido de abordar literariamente a questão da aids fora do esquema de pânico e da estigmatização social. Diagnosticado como soropositivo em 1989, Herbert Daniel foi uma voz importante no combate ao preconceito que associou, durante muito tempo, a aids à homossexualidade, aos discursos que qualificavam a doença como “peste gay”, “câncer gay”, e outras tantas fórmulas discursivas oportunistas que associavam a infecção pelo HIV a um conjecturado castigo pela vida pecaminosa. Tal como afirma Leila MÍCCOLIS (1999), “assumindo publicamente a doença, Herbert prova (muito dolorosamente para todos nós) que ela não é, como o amor, um ‘assunto pessoal’. É coletivo e envolve a mais luminosa das ‘estratégias’: a solidariedade, tão ampla que extravasa rótulos, opções sexuais, crenças e até limites territoriais” (p. 1).

Em 1987, Daniel publica seu romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, obra que já abordava precocemente, no cenário literário brasileiro, a questão da pandemia de aids, ao desenvolver a questão das reações sociais diante da ameaça do HIV, contemplando não apenas a criação de personagens que se defrontavam com o desafio de viver com aids, mas também em um contexto de terror, de desinformação e de medo associados às primeiras investigações em torno da síndrome. Essa questão, na verdade, acabou sendo fundamental até mesmo para um projeto anterior e bem mais amplo, que desde o seu primeiro livro figura nas preocupações do autor: a de uma *política do corpo*, ou, ainda, em um profundo *repensar* do corpo político, do corpo guerrilheiro, do corpo que se vê cindido entre a participação política e uma política dos prazeres e dos afetos, como pode ser observado nesse pequeno trecho de *Passagem para o próximo sonho*, em que Daniel se questiona acerca das micropolíticas que beiram a mesquinharía nos códigos sociais do gueto homossexual:

O dragão que ronda o gueto – como tantos submundos – tem três cabeças: a pobreza, a velhice e a feiura. [...] Velho, porém rico, por exemplo. Ou: pobre, mas belo. E assim por diante. Daí nascem todas as pequeninas invenções que servem de moeda corrente nos teatrinhos do sexo e da sedução. Não é preciso ir muito longe para descobrir de onde decorre a ideologia profundamente conservadora que caracteriza o gueto. Porque o gueto homossexual, na sua ostensiva marginalidade, é moralista e tradicionalista. Mesmo reacionário, nos momentos de crise social (DANIEL, 1982, p. 162-163).

Da mesma forma, os dois últimos livros que publicou, *Vida antes da morte* e *AIDS, a terceira epidemia* (esse último em coautoria com Richard Parker) são trabalhos que se dedicam a enfrentar a condenação a uma cidadania de segunda categoria (quando não de uma morte civil) para os soropositivos.

Os processos metafóricos são altamente produtivos no campo da elaboração de sentidos quando se coloca a linguagem em ação para significar um dado acontecimento. Não é diferente quando esse acontecimento é a pandemia de aids. George LAKOFF e Mark JOHNSON (2002), em seu clássico estudo *Metaphors we live by* (1980, traduzido para o português em 2002 com o título *Metáforas da vida cotidiana*), redimensionam a compreensão da metáfora: de simples *tropos*, ela passa a ser categorizada como fenômeno semântico amplo, isto é, *a compreensão de uma coisa em termos de outra*. A metáfora deixa de ser exclusivamente *tropos* discursivo ornamental e passa a ser encarada como dinâmica conceitual produtiva da significação. Para os autores, a metáfora não é meramente um caso excepcional, mas um dos princípios básicos de estruturação do sistema conceitual humano: todo o sistema conceitual humano estrutura-se em maior ou menor medida em termos metafóricos, ou com base em processos metafóricos.

Em um mundo de acontecimentos absurdos e de catástrofes sem sentido, as narrativas de aids revelam-se um esforço da racionalidade artística, no sentido de tornar a caótica experiência de viver/conviver como vírus HIV (ou, mesmo, a *possibilidade* de infecção) uma sequência narrativa coerente. As narrativas de aids, curiosamente, possuem *um corpo*. Se a corporalidade humana é a fronteira que separa a *experiência vivida do “eu” do espaço social em que esse “eu” se constitui*, as narrativas de aids podem ser pensadas como elementos que fazem a mediação entre a aids entendida como experiência vivida e a aids como narrativa estruturada em termos de um enredo coerente e verossímil.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Onde estará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ABREU, Gabriel de Souza. *O segundo armário*. Lisboa: Index, 2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- BAL, Mieke. *Narratology*. 3. ed. Tradução de Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- BAL, Mieke. *A Mieke Bal reader*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- BAL, Mieke. *Travelling concepts in the humanities*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- BALDWIN, James. *Giovanni*. Tradução de Affonso Blacheyre. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografia & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- CARRARO, Adelaide. *Socorro! Estou morrendo de AIDS*. São Paulo: L. Oren, 1987.
- CAZUZA. *Ideologia*. Long Play, vinil. Produção: Cazuzza, Nilo Romero, Ezequiel Neves. Países Baixos, Philips Records, 1988. 43min26s.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse*. New York: Cornell University Press, 1978.
- DANIEL, Herbert. *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte / Life before death*. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GUZIK, Alberto. *Risco de vida*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- KUSHNER, Tony. *Angels in America*. New York: Theatre Communications Group, 1995.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras/ EDUC, 2002.
- LONG term companionship (Meu querido companheiro)*. Direção: Norman René. Roteiro: Craig Lucas. Elenco: Bruce Davison, Campbell Scott, Patrick Cassidy, Mary-Louise Parker, Stephen Caffrey, John Dossett, Dermot Mulroney e Michael Schoeffling. Estados Unidos, Cor. 1989. 96min.
- LOURO, Guacira Lopes. "Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MÍCCOLIS, Leila. "O guerreiro da solidariedade", 04/08/1999. Disponível em http://www.patio.com.br/cronica/1999/agosto/guerreiro_da_solidariedade.htm. Acesso em 01/05/2016.
- PEARL, Monica B. *AIDS literature and gay identity*. London: Routledge, 2013.
- PLUMMER, Ken. *Telling sexual stories*. London: Routledge, 1995.
- POLIZZI, Valéria. *Depois daquela viagem*. São Paulo: Ática, 1997.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. *Meninas más, mulheres nuas: Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16167@1. Acesso em 23/05/2017.
- WELCOME home, Bobby. (Bem-vindo ao lar, Bobby)*. Direção: Herbert Wise. Roteiro: Conrad Bromberg. Elenco: Timothy Williams, Tony Lo Bianco e Adam Baldwin. Estados Unidos, Cor. 1986. Sem minutagem.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Barreto. São Paulo: Hedra, 2006.

Anselmo Peres Alós (anselmoperesalos@gmail.com) é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do Grupo de Pesquisa *Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer* (UFSM/CNPq). Autor de *A letra, o corpo e o desejo* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2013) e *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira* (Santa Maria: PPG-L Editores, 2017). Organizador do livro *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de aids* (Santa Maria: PPG-L Editores, 2017). Bolsista de Produtividade (PQ-2) do CNPq. Membro da ANPOLL e da ANPOF.

COMO CITAR ESSE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

ALÓS, Anselmo Peres. "Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e57771, 2019.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica

FINANCIAMENTO

Esse artigo é um dos resultados parciais do projeto de pesquisa *Contaminados, torturados, abjetos: por uma poética do corpo e da subjetividade na América Latina*, financiado pelo CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa – Categoria PQ-2).

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 18/06/2018
Reapresentado em 24/10/2018
Aprovado em 28/10/2018



